ثقافات

مجلة ثقافية فصلية تصدر عن كلية الآداب – جامعة البحرين

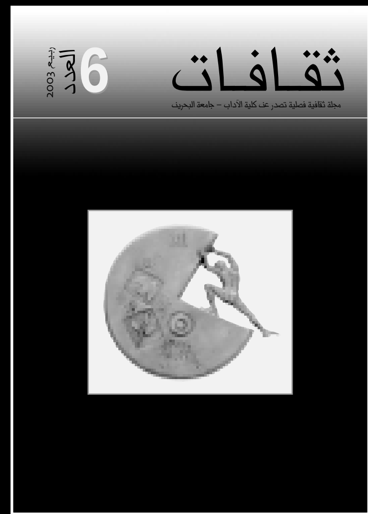


ثقافات

مجلة ثقافية فصلية تصدر عن كلية الآداب – جامعة البحرين

THAQAFAT

A Journal for the Arts and Cultural Studies



ثقافات

مجلة فصلية تعنى بالإبداع والمعرفة الإنسانية

T H A Q A F A T

A Journal for the Arts and Cultural Studies

تصدرها كلية الآداب بجامعة البحرين

Published by the College of Arts
University of Bahrain

الاشتراك السنوي (أربعة أعداد)

الاشتراكات:	الأفراد	المؤسسات
البحرين	7 دنانير بحرينية	20 ديناراً بحرينياً
دول مجلس التعاون	30 دولاراً أمريكياً	60 دولاراً أمريكياً
الدول العربية	20 دولاراً أمريكياً	45 دولاراً أمريكياً
الدول الأخرى	45 دولاراً أمريكياً	90 دولاراً أمريكياً

ثمن النسخة الواحدة

البحرين	1.5 دينار بحريني
دول مجلس التعاون	6 دولارات أمريكية
الدول العربية	2 دولار أمريكـــي
الدول الأخرى	8 دولارات أمريكية

يتلقى المشترك كتابًا ثقافيًا، هدية سنوية من المجلة.

الموزع في البحرين والوطن العربي:

مؤسسة الأيام للطباعة والنشر والتوزيع

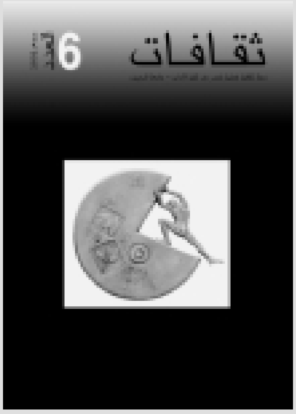
ص.ب: ٣٢٣٢ / المنامة / مملكة البحرين

هاتف: ٧٢٥١١١ / فاكس: ٧٢٣٧٦٣

على قرص (Disk) أو على البريد الإلكتروني للمجلة thaqafat@arts.uob.bh

مطبوعة على ص.ب ٣٢٠٣٨ الصخير - مملكة البحرين.

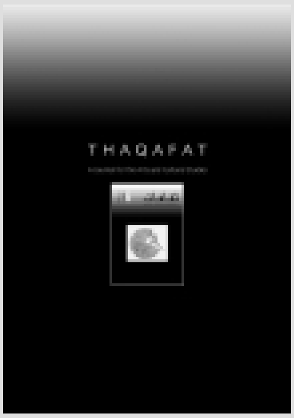
العدد السادس - ربيع ٢٠٠٣



الغلاف الأول
منحوتة للفنان خليل الهاشمي / البحرين

الإخراج والتنفيذ الفني

سيد جعفر حميد



الغلاف الأخير







العنــوان:

«ثقافات» : كلية الآداب - جامعة البحرين
ص.ب ٣٢٠٣٨ الصخير - مملكة البحرين.
البريد الإلكتروني: thaqafat@arts.uob.bh
هاتف: ٤٣٨٤٤٦ - فاكس: ٤٤٩٧٧٠
موقع الجامعة على الإنترنت: www.uob.edu.bh

طبعت بمطبعة جامعة البحرين

Distributors المـوزعـــــون

SAUDI ARABIA
AL WATANIA CONS. DIST
P.O.BOX 61466, RIYADH 11565
TEL: 47820000

KUWAIT
GULF NEWSPAPER & PUB. DIST. CO
P.O.BOX 42057, SHUWAIKH 70651 KUWAIT
TEL 4816885, FAX 4841026

QATAR
DAR AL SHARQ PRINT. PUB & DIST.
P.O.BOX 3488, DOHA - QATAR
TEL 4661282 , FAX 4661865

EGYPT
AL AHRAM DIST. AGENCY
AL JALA A AVENUE , CAIRO
TEL: 5747044

JORDAN
JORDAN DIST. AGENCY
P.O.BOX 375, AMMAN, 11118 JORDAN
TEL: (962-6)630191-630192 , FAX: (962-6)635152

LEBANON
LEBANESE ARABIC EST. FOR DEIS. PRIN. & PUBL.
P.O.BOX 113/6946, BEIRUTE
TEL: 743710-742993, FAX: 741652

YEMEN REPUBLIC
AL KAID TRADING AGENCIES
P.O.BOX 3084, HODEIDAH
TEL: (967-3)217444-217745

SULTANATE OF OMAN
AL-ATTAA DISTRIBUTION
P.O.BOX 473, ASAIBA, POSTAL CODE 130
TEL: 597456-591399, FAX: 593200

SYRIA
DAMASCUS
AL-MADA PUBLISHING COMPANY
P.O.BOX 7366
TEL: 2322275, FAX: 2322289

U.A.E
EMIRATES MEDIA
P.O.BOX 791, ABU DHABI
TEL: 451601 - 455555

المملكة العربية السعودية
الشركة الوطنية الموحدة
ص.ب ٦١٤٦٦ – الرياض ١١٥٦٥
هاتف ٤٧٨٢٠٠٠٠

دولة الكويت
شركة الخليج لتوزيع الصحف
ص.ب ٤٢٠٥٧ – الشويخ ٧٠٦٥١
هاتف ٤٨١٦٨٨٥ – فاكس ٤٨٤١٠٢٦

دولة قطر
دار الشرق للصناعة والنشر والتوزيع
ص.ب ٣٤٨٨ – الدوحة
هاتف ٤٦٦١٢٨٢ – فاكس ٤٦٦١٨٦٥

جمهورية مصر العربية
مؤسسة الأهرام للتوزيع
شارع الجلاء – القاهرة
هاتف ٥٧٤٧٠٤٤

المملكة الأردنية الهاشمية
شركة وكالات التوزيع الأردنية
ص.ب ٣٧٥ – عمان – ١١١١٨ الأردن
هاتف ٦٣٠١٩١/٦٣٠١٩٢ – فاكس ٦٣٥١٥٢

لبنان
المؤسسة العربية اللبنانية
ص.ب ٦٩٤٦/١١٣ – بيروت
هاتف ٧٤٣٧١٠/٧٤٢٩٩٣ – فاكس ٧٤١٦٥٢

الجمهورية اليمنية
محلات القائد التجارية
ص.ب ٣٠٨٤ – حوديدة
هاتف ٢١٧٤٤٤/٢١٧٧٤٥

سلطنة عمان
العطاء للتوزيع
ص.ب ٤٧٣ – عصيبة – الرمز البريدي ١٣٠
هاتف ٥٩٧٤٥٦/٥٩١٣٩٩ – فاكس ٥٩٣٢٠٠

الجمهورية العربية السورية
شركة المدى للنشر
ص.ب ٧٣٦٦
هاتف ٢٣٢٢٢٧٥ – فاكس ٢٣٢٢٢٨٩

الإمارات العربية المتحدة
الإمارات للإعلام
ص.ب ٧٩١ – أبوظبي
هاتف ٤٥١٦٠١ – فاكس ٤٥٥٥٥٥

المغرب
MOROCCO
SOCHE PRESS
P.O.BOX 13683, CASABLANCA
PATENTS 31202015/6
TEL: 400223(10 L.G) - FAX 246249/404031/32

لندن
LONDON
QUICK MARSH FREIGHT & DIST
UNIT 24 BOW INDUSTRIAL PARK, CARPENTERS ROAD
LONDON E 15 2D 7
TEL 5330288



ادوارد سعيد

الافتتاحية

شــذرات

من أجل تكوين وجه آخر للمُهْرِ الجميل

(عن ادوارد و لِ ادوارد)

كمال أبو ديب

أ- مناجاة في حديقة الموت ولوعة الصمت

ادوارد

لأنتَ أقرب من شغاف القلب إلى القلب، ومن سواد العيون إلى العيون ، ومن دم الجرح إلى الجرح.

ولأنت أبعد من كوكب كان قبل أن تُخلَق المدارات ويهوّم على وجه الأرض وأديم السماء سديم.

قَصيٌّ وراء الأقاصي، لا ينالك الطرف ولا تمسُّ تخومك البصائر.

ملفَّعٌ بحكمة المعرفة، موشَّح بإهاب العرفان، مسربل بمطارف الغوايات، موغل في غياهب الوجود، تنقِّب في كل شيء عن مكامن الأكناه ، وتفصح بلغة فاتنة عن مغالق الملغزات.

اتّسعْتَ للحياة، ولم تتَّسع لك الحياة. في تلافيف عقلك المذهال تغلغلتْ مداركُ الإنسان منذ أن كان للإنسان لغة يدرك بها العالم. وفي أعماق ذاتك المِخصاب أورقتْ بذور كل ما غرستْه حواسُك السبع في تربة فذّة من مكاشف الإنسان لدهاليز نفسه، وسراديب الحياة، ولابرنث الوجود، وغياهب الطبيعة. وعلى مدى عينيك النفّاذتين انفرشتْ جليَّةً أسرار المعرفة، وكوامن الفكر، ومتاهات الفلسفة، وشوارد الإبداع، ومسكرات الفن، ونوادر الآداب.

وكنت في كل شيء تبحث عن - وتفصح عن - كل ما هو جدير بإنسانية الإنسان ، خليق بنبله وكرامته ، وبحقه في حياة حرة كريمة أبية ، وبعذاباته وصراعاته، وهزائمه وانتصاراته.

في كل شيء كنت تجلو ولع الإنسان بالحرية، وعنفوان رفضه للاستعباد أيّاً طال زمن الاستعباد، وافتتانه بالجميل والحق والخير، وطاقته الهائلة على البذل والتضحية من أجل أن يحرِّر نفسه والآخرين من حوله من ربقة الاستعمار، ونير الإذلال، ومجسّات أخطبوطات الاستغلال ومصاصي الدماء.

في كل شيء كشفت عن مكامن النور في ظلمات كالحات، وعن منابع الحقيقة في فضاءات من الزيف، وعن مصدر الخير في قلاع من الشر، وعن معدن الجمال في جبال راسيات من البشاعة.

تغنّيتَ بالإنسان وحده، لا بآلهة ولا طقوس، ولا بكنائس ولا بمعابد أو مساجد، لا بجحافل القوة البربرية، ولا بقصور السلاطين والرؤساء والملوك والأثرياء، لا بتيجان الأباطرة ولا بعمائم الشيوخ، بل بالزنود التي تحفر الأرض بحثاً عن بذرة جديدة للخير، أو لقمة نقية من الخديعة والمذلة لا يلفِّعها الدم.

وتغنيت بالوجوه الناحلة التي تقارع دروع الأقوياء ووحشية أسلحتهم المدمرة، وبأفواج المشردين تبحث عن ملاذ لأجسادها في عالم يختال فيه السادة المترفون وذوو السلطان المتخمون في سلاسل من معابد الرفاه وهياكل الأبهة.

للمرأة المستضعفة المستعبدة نذرتَ طاقة كلماتك على الكفاح، للعاجز المستعمَر في وجه طغيان مستعمِريه، للشرق الذي ابتكره الغرب تمثالاً للمذلة والخنوع والرياء والدونية، وللعرب الذين داست على أقدارهم وكرامتهم قوافل العابرين، وللفلسطيني الذي سحقتْ جسده شلوا شلوا دباباتُ الصهاينة الغزاة، وللإسلام الذي شوّهه جلُّ أهله بقدر ما شوّهه الآخرون، منحتَ درع صدرك الجبلي تصدُّ عنهم سهام الجهل والعنصرية والحقد. وللثقافات واللغات والآداب التي أنتجتها عقول وملكات إبداع وصمها الغرب بالتخلف والانحطاط، نذرتَ ينابيع روحك الفياضة تجلو ألقها وثراءها وروعة ما فيها من كشف لكرامة الانسان ومطامحه ومخاوفه وعطاءاته، ولما تضمه مما يثري حضارات البشر وثقافاتهم في كل مكان وزمان.

جئتَ إلى العالم وهو يرتعد تحت أقدام جحافل الغزاة، ورحلتَ عنه وهو ينهار تحت جحافل الغزاة. لكنك في خضمٍّ وجودك الملهم نبشتَ ألف قبر لم يجرؤ أحد على نبشها، ودككتَ ألف معبد لم يجرؤ أحد على الاقتراب منها، واستبحتَ ألف محرَّم لم يجرؤ أحد على المساس حتى بظلالها.

وفي كل شيء لمستْه يداك منحتَ العالم وعياً أحدّ بأسراره، وأشدّ قدرة على الصراع من أجل أن يزداد نبلاً وبهاءً وإنسانية. لم تمسَّ شيئاً وتتركه كما كان، بل تركته أروع وأنبل: أشد نقاء وجلاء، وأكثر عمقا وثراء. غيَّرتَ عالماً لم تكن تسعى إلى تغييره قبل أن تنزل بك كارثة وطن صعقتْه غطرسة الغزاة، وبنيتَ صروحاً لم تكن لتخطر ببال الولد الفلسطيني الذي اغتصبوا بيته ونهبوا وطنه وهو غضٌّ كغصن زيتون أول الربيع، فمضى ضارباً في الأرض، حاملاً أسمال روحه في سعير المتاهات.

حملتَ أعباء لم يكن لغير كتفيك القويتين أن يجرؤ حتى على التفكير بنصب دعامة بسيطة لها، ونذرتَ نفساً أبية، رَفُوضاً، عنيدة، صعبة المراس إن اقتضى الأمر صعوبة مراس، لتعيد صياغة العالم كما تشاء أحلام عينيك النسريتين أن يكون.

وجدتَ عالماً بلا رونق فرونقتَه، وعالماً بلا صوت فوهبته صوتا، وعالماً بلا كرامة فأغدقتَ عليه الكرامة. ووجدت أوثاناً تعربد في فضاء الوجود طليقة اليد والرغبات، تتيه غطرسة وطغياناً فرميتَها بأسلحة فكرك وصلابة روحك ونبل قلبك وتركتها مخلخلةً

تتداعى يوماً بعد يوم وتتهاوى أطرافها شلواً على شلو.

جئتَ
ورحلتَ
فصار لنا عالمان:
عالم ما قبل ادوارد
وعالم ما بعد ادوارد
وأوّاه لشدَّ ما هما مختلفان متباينان
ولشدّ ما هو العالم الذي صنعتَ أعظم عظمة، وأزهى جمالاً، وأبهى بهاء.

II- لَمَسات على الوجه القُدُسيِّ

١-

في الليلة الظلماء يفتقد البدر يا ادوارد، وأنت يا حبيبي تفتقد في الليلة الظلماء كما في شمس الظهيرة الساطعة.

ذلك أن الجهل والحقد والعنصرية والتعالي واستغلال الإنسان للإنسان تُمَشْرِمُ وتندلع في ناصع النور كما في حالك الظلمات، وتضرب على قلوب البشر بأسدادها آناء الليل وأطراف النهار، وما لم يَفِضْ على غياهب القلوب ضياء كضياء روحك وقلبك النبيلين، تظل أسيرةً لجحافل الشر، مكبّلةً بسلاسل الدياجي.

وفي مضارب القبيلة يا ادوارد يفتقد الحليم الحكيم المجرِّب، وفي ردهات السلاطين يفتقد العارف النصوح الخبير. وأنت يا حبيبي تفتقد في مضارب القبيلة كما في أروقة السلاطين، وفي ردهات مجامع الحنكة والحكمة والمعرفة والعبقرية، وفي معارض الوسامة وبهاء الأناقة: حليماً حكيماً مجرِّباً، عارفاً نصوحاً خبيراً، أميرَ أناقة ورئمَ وسامة.

٢-

أنت لا تموت يا ادوارد، فأنت أكبر من الموت كما أنت أكبر من الحياة. وستبقى هنا في اشتعال عالم صاغته يداك وعقلك المذهال وعلمك الاوقيانوسي وانخراطك الاختراقي في كل شيء من أشياء هذا العالم: العالم المذهل إذهالك أنت، الثريِّ بما يقارب أن يكون في مثل ثرائك، المتفجر بما يكاد أن يضاهي تفجرك بالحيوية وغبطة الوجود.

٣ -

في كل شيء غرزت رماح معرفتك الخارقة، واندفاعك الفذ، وجموحك الذي لا يضارعه سوى جموح مهر وحشي في صحارى بلا نهايات، وسهوب دونما آفاق. وعلى كل شيء – في قرن من الغرائبيات والمذهلات – وسمتَ وسمك المتألق بروعة الفكر وعظمة الالتزام بالإنسان وكرامة الإنسان ونبل الإنسان.

كنت تنضح نبلا في مهاد النذالة وامتهان الكرامة واغتيال الحقيقة التي يغتالها الأنبياء الدجالون وجهابذة القوة وجبابرة الهيمنة من أجل أن يظل الطغاة يملكون أعنَّة الطغيان ويمضي المستغلون في استغلال موارد الأرض ومساقط السماء اكتنازا لهم وإملاقاً وإفناءً لغيرهم.

٤ -

ولأنتَ غنغنة طفل، وصخب عاشق، وإباء نمر، وشهوانية رجل مغناج، تماما كما أنت المفكر الباهر، والألمعي المعجز، والصديق المعطاء، والأريحي بعلمه ومعارفه كما بحبه وكلماته المنعشات. ولأنت ياسمين

الـرجـال وزعـفـرانـهـم كـمـا أنت صـنـديـد المقـاومين وقسَّامهم. لم يَلِنْ فيك عضو وأجساد الرجال تُتَناهَب أشلاء متطايرة على تراب المخيم او في أزقة رام الله وحارات القدس ودروب بيت لحم. ولم يَطرَفْ لك جفن مساوماً على شبر أرض من أجل سرابٍ وطنٍ بقيعَةٍ، وأحداقُ الرجال تلتمع بشبقٍ وهمٍ آتٍ، ومصيرٍ موعود.

٥ -

وإني لأعـرفك غضـوبـاً، مـرهـفـاً، عـطـوفـاً، وأعـرفك جـمـوحـاً مـتـعـالـيـاً، وعـذبـاً مـتـواضـعـاً. وأعرفك مـريـر الخصومة سلسبيل المودات. كما أعرفك فيَّاضاً على من يسعون الى المعرفة مولَّهاً بسعيكَ إليها. وأعرف فيك معنى أن شاعراً من العرب (الذين قضيت وردة شبابك تمسح عن اسمهم وصمة العار والدونية التي وصمها بهم غرب فاسق نهوم) قال :

«ويصعد حتى يظنَّ الجهولُ بأنَّ له غايةً في السماء».

بلى يا ادوارد، لقد ظللتَ تصعد والداء يشدُّك إلى الدرك الأسفل بمخالبَ قاتلات حتى لظننا أن لك غاية في السماء. وها أنت لدى غايتك تنهل من معينها ما يشاء لك النهم الى الخلود ان تنهل، وتلذَّ بها ما شئتَ أن تلذّ.

٦ -

لكمْ أنت صلب في مواجهة النائبات وعنيد في مواجهة المخاطـر. في فضـاء روحك تـكـأكـأ جـلُّ يـهـود الـعـالم وصهاينته وتقاطروا يسدون عليك الآفاق، وفي الطرف الآخر وقف نفر من أبناء أرضك يسدُّون عليك الآفاق

الباقيات. ومع هؤلاء وأولئك كنتَ تصارع الوباء الكامن في أعراقك ناشباً شباك الموت. بيد أنك لم تَحْنِ رأسك لعاصفة ولم تُخْفِ وجهك وراء قناع، في زمن انحنت فـيـه الـرؤوس الـضـخـام وسـادت فـيـه أفـانين الأقـنـعـة وقباحتها. همستُ لك مرة ونحن في ندوة تغلي فيها الـنـفـوس وتفـور: «ادوارد، حبـيـبـي، خَفِف شـوي مـن هجومك الشخصي على ياسر عرفات. هيدا واحد ما بيتردد يعمل أي شيء.» ونفرت في وجهي نفرة نمر جريح: «بدي قول اللي لازم قولوا، شو بيعمل يعني؟ بيقتلني؟. ما أنا ميِّت وميِّت على أي حال».
وقلتُ لك مـرة ونـحـن نـتـواعـد عـلـى مـكـان لـقـاء خـارج مكتبي ومكتبك في جامعة كولومبيا، في حُمَّى تهديدات صـهـايـنـة «عـصـبـة الـدفـاع الـيـهـوديـة» في نـيـويـورك لك: «ادوارد، خليك عندك، ما تطلع لحالك حتى أوصل لعندك وبنطلع سوا.» فنبرْتَ بمحبة السهم النفاذ: «ما رح خليني عندي. بلاقيك وسط الساحة عند المكتبة. خليهن يغتالوني اذا بدُّن.»
هل كنتَ متهوراً أم شجاعاً مقداماً حين واجهت فيالق الرعب الصهيوني والمتصهين في العالم كله دونما سند لك سوى ما يقدِّمه من لا حول لهم ولا قوة: صديق مفكر، أو مثقف تنوَّر، أو شاب أو شابة من الطلبة الذين تربوا على فكرك وفكر تلامذتك في بقاع من الأرض متباعدات؟ وهل كنتَ مجازفاً ام مخلصاً للفكر وحسب حين انـتـصـبت فـارع الـقـامـة قـاصـم الـسـيـمـاء تنافح عن إسلام شوَّهَه جُلُّ أهله وزاده الغرب تشويهاً على تشويه، وتضع حياتك كلها - أنت المسيحي- على حـافـة الـسـيـف مـن أجل أن تسـلـخ عـن جسـد الإسـلام الجلدَ المسوخ الذي ألبسوه إياه؟
وهل كنتَ ممعناً في التطرف والخروج عن صراط بني أمك حين وقفت تطالب العرب الذين لا ذنب لهم ولا ناقة ولا خروف في محارق هتلر لليهود بأن يعترفوا

بالمحرقة ويعبِّروا عن تعاطفهم مع يهود العالم؟ يومها هتفتَ لي من نيويورك تستشيرني في الحضور إلى لندن لطرح الفكرة، ويومها اختلفنا كما لم نختلف من قبل سوى مرتين. قلت لك: «ادوارد. لماذا تطرح فكرة تعيسة كهذه؟ ولماذا الآن ونحن ضحايا: ضحايا اليهود وضحايا أميركا؟ أنت مفكر ذو نفوذ واسع وطرحك للفكرة سيشتِّت العرب ومفكريهم أكثر مما هم مشتتون. ونحن لا ذنبَ لنا في مآسي اليهود على يد النازية بل كنا ضحاياها أيضاً.» لكنك أصررت إصرار رجل مؤمن بأن عليه مهمَّة أن ينقذ العالم من خطيئة أولى.

٧ -

أغدقْتَ الحياةَ على كل شيء، فأغدقَتْ عليك الحياة كل شيء. شيء واحد ضنَّت به عليك: نعمة العافية في ريعان الشباب، والجسد السليم الذي يقوى على حمل أثقال عقل كالجبال الراسيات، محتشدٍ بالكون، مكتنهٍ لمطاوي الوجود، يأبى أن يقرَّ له قرار، أو يطيب له سجو، ما دام في العالم سرٌّ لم تكتنه أغواره المعرفةُ البشرية، ومستغَلٌّ مضطهَد لم تُرفَع عن عنقه كلاكل الاضطهاد. ولقد كان العالم ومايزال محتشداً بالأسرار، مكتظاً بالمضطهَدين المنتهَكين. وكنت، لذلك، أبداً وجلَّ ليلك ونهارك، تعيش في معترك دائم، وساحات صراع مشتعلة. وكان ذلك الجسد المسبكر الجميل جمرةً تتوقد لتضيءَ، مغنيةً في الوقت ذاته نفسَها برهة وراء برهة، ومعركة في خضمّ معركة.

٨ -

وبقدر ما كنتَ نادراً، ألوفا، بقدر ما كنت مشاعا متاحا. وبقدر ما كنتَ عالميا مرفرفا بأجنحتك في كل مكان، كنت محليا مغروسا انغراس السنديان العتيق والزيتون المبارك في مكان واحد. كنتَ كوكباً في نيويورك ولندن تشعشع مضيئاً ظلمة العقل ومطاوي الجهل، وتغسل النفس البشرية من أدران العنصرية والتحيز المسعور والشعور بالتعالي والتفوق والعنجهية وشبق الهيمنة والاستغلال وامتصاص دم العالم. وكنت في اللحظة ذاتها كوكباً ومداراً في القدس وبيروت والقاهرة ودمشق وبغداد والرباط وصنعاء والمنامة وصافيتا وبيت ساعور وراشيا الفخار وقانا الجليل تنفح الروح بصلابة الصمود وشبق الكفاح من أجل الحرية والكرامة والأرض، وبالإرادة المسنونة لمقاومة الطغيان والاستبداد والقمع وخنق طموح الانسان إلى حياة حرة كريمة وادعة هنيئة. كنتَ الأنا بقدر ما كنتَ الآخر. وفي روحك انصهر تاريخ المظلوم المحروم المضطهَد المستعمَر بتاريخ الظالم الحارم المضطهِد المستعمِر، ونبضتْ أعراقك بمأساة هذا ومأساة ذاك، على ما بينهما من تباين واختلاف وتعارض. وفي ذلك كله كنت فذاً، وحيداً، وحامل بشارة ليست كالبشارات، توحَّدت فيها التواريخ والمعارف وأرواح الحضارات: نبيا من «الشرق»، تشربتْ روحه قيماً ورؤى لم يعرف عمق أسرارها «الغرب»، أو عرفها ثم اغتالها في سعير شهوة التملك والهيمنة والاستعمار، وتعمَّدتْ خلاياه في كوامن المعرفة والرؤى التي أينعت في «الغرب» ولم يتح «للشرق» أن يمتاح من مناهلها الخفيَّات.

٩ -

هل أبوح لك بسر صغير، أيها الشامخ الكبير، وأنت في مملكة الأسرار الكبرى وغياهب المجهول؟ إذن لأقُلْ لك إن عظمتك كانت تغري بالرحيل إلى ملكوت الموت قبلك علّ عيناً لك تطرف أسى على صديق حميم فتسربل موته بكلمة منك هنا أو هناك، فينال بشيء

فيك وبك ما لا حول له أن يناله بسواك. بلى يا ادوارد: لكم دغدغ هواجسي حلم مكنون بأن أرحل قبلك فتكتب عني كلمات يكفي أنك أنت من كتبها لتضمن لي بعض بقاء. وها أنت ذا ترحل قبلي فأكتب عنك عاجزاً عن أن أمنحك شيئاً لا تملكه، فأنت تملك كل شيء يا حبيبي - كل شيء كل شيء : من غبطة البهاء إلى نعمة البقاء.

فطوبى لك في أيامك الآتيات، كما كان طوبى لك في أيامك الذاهبات.

- ١٠

أي روح وأي استعار بالحياة في هذا الجسد الذي يخترق الوجود اختراق شهاب لامع؟ وأي يقين بعظمة روح الإنسان يدفع هذه النفس النادرة إلى حيث يدفعها دونما أناة او اتئاد؟ عصفتْ بي الأسئلة تكاد تشل القدرة على التفكير حين هتفتَ لي ذلك الصباح المشؤوم ولم تبدأ بمعابثاتك المألوفة وهذرك المحبب. كان صوتك جادا، هادئا، منذرا. وقلت لي: «كمال اسمع في شيء بدي خبرك ياه. بس ما تحكي لحدا أرجوك. أنا هلأ راجع من المستشفى. اكتشفوا أنو معي لوكيميا.» وانفجرت قنبلة في رأسي وصرخت صراخ أم ثكلى وعلا صوتي نادبا شاتما، ففاجأني صوتك صارما لا رجاء فيه: «اسمع كمال، ما تقعد تندب وتنوح. أنا ماني بحاجة لمين ينوح عليِّ هلأ. أنا بحاجة لمين يقوي لي روحي ويوقف جنبي بهدوء وقوة. فَ خلاص بقا، خلينا نحكي بهداوه.» وحكينا بهداوه يا ادوارد، بهدوء ذبيح في قلبي والأسئلة تعصف بي في جنون لم تكن عيناك تريانه ولم أجرؤ مرة على أن أدعهما تريانه خلال هذه السنوات الإحدى عشرة التي عبرت حاملة هسيس الموت كل لحظة. وما تزال الأسئلة تعصف في جنون وما أزال أحجبها عن عينيك الحنونتين.

-١١

وأي روح من المتعة والتنعم بملذات الكلام تنفح هذه النفس الشفيفة بمرح الطفولة ولذة التندُّر ولطافة الفطنة لكل ما يبعث في النفس نسيما من البهجة والفرح؟ في سنوات صراعك البطولي كلها كنتُ أصلي لك في طقوس شخصية خالصة لا علاقة لها بكنيسة او مذهب. كنت أصلي أن تشفى من مرضك الفتاك وتبقى لك حيويتك المذهلة. وكنت أفعل ذلك في خفاء وصمت. وذات يوم بلغ بك الهذر عن عدم سؤالي عنك بانتظام حدا بعيدا فوجدتني أبوح لك بالأمر. قلت لك: «ولك يا ادوارد أنت دائما في البال وفي القلب. أنت كل يوم معي أصلا لأني كل يوم بصلي لك من شان الله يشفيك ...» ولم تدعني أكمل ما بدأت بل هتفتَ بفرح طفل قبض على عصفورة ملونة : «أه هه ... هلأ عرفت ليش صحتي كل مالها لورا. لأ، دخيل الله ما عاد تصلي لي».

بيد أني، أيها الحبيب، ظللت أصلي لك.

وسأظل أصلي لك.

III- تقاسيم من أجل موت العازف المنفرد

- ١

مات مَنْ لا يموت، وكان الذي لا يكونْ
فتبارك، سبحانَه. كيف يمضي ويبقى، ويرحلُ لكنه لا يغيبْ
إنه الألقُ الليلكيُّ الغريبْ
عالقٌ في سواد العيونْ.

- ٢

مات مَن لا يموتْ

فانسجوا من بريق العيونْ
كفناً واذهبوا دثِّروهُ
وبأحزان أحلامكم وبخور تباريحكم وتراتيلكم عطِّروهُ
واقرأوا فوقه «مريماً» ثم «متّى» وقولوا: «سلامٌ عليْهْ
يوم مات ويوم يعود وتأتي الأعاصيرُ هادرةً
في سماوات عينيه، في شفتيْهْ

إذهبوا دثِّروهُ
وازرعوا شجرَ اللوز والبرتقال وبعضَ الخُزامى
في فناء الكنيسة والمسجد العُمَريِّ وغارِ القيامهْ
وانقشوا فوقه سِحْرَ أحلامهِ
وغواياتِ أوهامِهِ:
«سيكونُ الذي لا يكونْ.
ستعود إلى القدس أجراسُها ومآذنُها،
وسيزهو الترابُ المضمَّخُ بالموتِ.
سوف نعودْ
أمَّةً تتقاطر عبر الحدود وبين الحدودِ
لتبني لنا وطناً مُفْعَماً بالوعودْ.
وعلى الأرض سوف يَرينُ سلامْ
ويكون له المجد، تُولَمُ أعراسُهُ كلَّ عامْ
في دروب المدينةِ، في قُدْس أقداسها
وتلافيف أحلامها.
وستنمو الورودْ
غضَّةً فوق آلامها
وتقرُّ عيونُ الجُدودْ
في غياهب أرحامها.»

- ٣

أخبروا شجَرَ القدس أن الذي لا يكونْ
كان. أن الأناقةَ والحسنَ والشمَمَ الجبليَّ المعطَّر بالأنس
والقهقهات البريئةَ والطفلَ في هيئة الكهل والغنغناتِ على
شرفةٍ حَفَّها النهرُ واللهبَ المتفجِّر في أوجه الغاصبينَ ونبعَ
الكرامة والحلمِ في عالمٍ مثقلٍ بالكوابيس والموت والظلماتْ
كلَّها انقصفتْ مثلَ قامةِ طفلٍ على طُرُقات المخيَّمِ
تحصدُها قاذفاتُ الغُزاةْ
وقولوا لِكَوْنٍ يكفِّنه الرعبُ والحقدُ والجَشَعُ الأمْرِكيُّ المدجَّجُ
بالموت والإغتصاب، وغطرسةُ القوة البربرية، إن الذي لا
يكونْ
كانَ : إن الحصان المجنَّحَ بالكبرياء وسحر الصلابة والنبل
والكلمات التي لا تهادنُ أو تستكينْ
في وجوه الجريمةِ والقمع والسلبِ
جَمَّعَ أطلاله ووعودَ مواسمه وحريرَ أناقته ومضى
باحثاً عن مدارٍ جديدْ
في فضاءٍ بعيدْ.

- ٤

آهِ، لكنْ
أخبروا الحلمَ والشجرَ المتلألىءَ بالوعدِ
أن الحصان المجنَّحَ عاهدني أن يعودْ
في إهاب الملايين يأتون برقاً وناراً ونهرَ زنودٍ
تقوِّض هذي القلاعَ التي شيَّدتْها الجريمةُ والغزوُ
في كل أُفْقِ
لتبنيَ بيتاً لطفلٍ شريدْ
وملاذاً لوجهٍ يتيمٍ
وموئلَ عزٍّ لنفس يُطَوْطِحُها الذلُّ في ألفِ «شرْقِ».

- ٥

لهبٌ طالعٌ من ترابٍ ذليلْ
لهبٌ جامحٌ في سماءٍ حزينَهْ

صخبٌ في صفاء السكينَةْ
وسكينَةْ
في اندلاع الضجيجْ.
واحةٌ للرؤى واليقينْ
في صحارى المدينةْ
وجموحٌ نبيلْ
ومِراحٌ بهيجْ
وافتتانٌ جميل.

٦ -

أخبروا شجرَ القُدس أن الذي لا يكونْ
كان. أن الذي لا يموتْ
مات. أن الذي لا يهونْ
هان. أن الذي لا يزولْ
زال. أن الذي لا يدومْ
دامَ.
واستغفِروا القُبَّةَ الذهبية والمَهْدَ والجُلْجُلَةْ
والصليبَ الذي كان يحلو لزنديه أنْ يحملَهْ.

٧ -

كنتُ أعشق عينيه تأتلقان بعنف الصمود، وأعشق كفَّيهِ
ترتعدان على قصَبات البِيانو المعتَّق في الزاويَةْ
كنتُ أعشق أحلامَه الواهيةْ:
«كلَّ عام يعود حُزيران،أخرجُ من قاعة الدرس مرتجفاً آخر
العام أمضي إلى البيت كيما أضبَّ الحقيبة. آن أوانُ الرجوع
إلى القدس –
ثم أفيق من الوهم. خمسون عاماً مضت، ألفُ عامْ
أخذوا كلَّ شيءٍ ولم تبقَ أرضٌ لنا لنعودَ إليها ونهجعَ في
دفئها يا كمالْ

أخذوا القدس بيروتَ عمَّانَ والقاهرةْ
وهي تمضي إلى لَحْدها سادرةْ
وتغنّي لِجَزَّارها شاكرةْ
هذه الأمَّةُ الصاغرةْ »

كنتُ أعشق هذا الجنونَ المدجَّجَ بالسحر والتيه، هذي
الوسامَةْ
في تفاصيل وجهٍ تسربلهُ الفتنةُ الآسِرَةْ
وأناملَ تُرْعِشُ روحَ البِيانو وتغمُرُ أيامَنا العابرةْ
بالحنين، بعنف الإباء، بإيقاع غضبته الباهرةْ.

كنت أعشق قامتَه السمهريَّة، والشَّعَر المتكدِّس كالموجِ،
منتثراً بين آنٍ وآنٍ على جبهة هادرةْ
كنت أعشق غنْغنَة الطفل في وجهه، قهقهاتِ الحبورِ
إذا عبرتْ قامةُ امرأةٍ ناضرةْ
كنت أعشق ألعابَه وتقاليدَه ومَقالبَه الهاذرةْ

ثم أصبحت أعشق دفءَ ملامحِه الضامِرةْ
في شحوب الصمود أمام افتراس الخلايا وموتِ العروقْ
وإصراره أن يظلَّ يفجِّر في كلِّ شيءٍ قنابلَه الساجرةْ.

كنت أعشق أوهامَه وسذاجةَ أحلامِه الحائرةْ:
١ «أنْ يكونَ لنا ولهم وطنٌ واحد»
٢ «أن يكون لنا ولهم وطنان»
٣ «أن نكون معاً أمَّةً واحدةْ
تتعانقُ أحزانُها وتواريخُها وترانيمُها
فتبرعمُ أغنيةٌ فذَّةٌ واعدَةْ
ويصير المكانْ
وردةً راغدَةْ
وسهوباً من الحلم والخصب والإفتتانْ
ويمضي الزمانُ ويأتي الزمانْ

فإذا القدسُ هيكلُ أحلامنا
وكنيسةُ أوهامنا
ومآذنُ أشواقنا السادرَة».

٨ -

بلى،
كنت أعشق عينيهِ والنبْرةَ اللاهفَةَ
في اشتعالاته حين تنفجرُ العاصفَةْ
وفي صمته وهو يحنو على خشبات البِيانو
ويمسحُ عنها معالمَ غيبتهِ ساعة، ساعتينْ
ويمسُّ مفاتيحهُ مسَّةَ العاشقِ المستهامِ
استباهُ الحنينْ
ويرسلُ أنغامهُ عذبةً غضّةً راعفَةْ
وهو يرنو الى أفُقٍ لا يُرى عبر نافذةٍ لا تُرى
ويُدَمْدِم، والخصلةُ الجبليّةُ ترقصُ فوق جبينٍ أسِيلْ
وأرى الغربةَ الأبديةَ والنفيَ في الوجه، في النظرة الخائفَةْ
وفي اللفتةِ الخاطفَةْ
ثم ينتفضُ الرأسُ يرتعدُ البيتُ والسقفُ والجسدُ العربيُّ الجميلْ
ويفوِّر فيه احتفاءُ الحياة بفيض الرجولَةْ
وبنُبْل البطولَةْ.
إنهُ يعزف «التاسعَةْ»
ويلوبُ، يغيبُ، ويَنْحَلُّ في فَلَوات تباريحها
وفضاءاتها الشاسعَةْ.

كنت أعشق عربدةَ الصقر فيهِ، ولعثمةَ الطفل فيه، وسِحْرَ الهُيامْ
بالبداياتِ: «مِن أين نبدأ؟ كيف؟ لماذا؟ متى؟ وإلامَ»
واتقادَ ملامحه باليقينْ
في زمان التحَذْلُقِ والشكِّ والريبة الزائفَةْ.

كنت أعشق حَيْرَتهُ في السؤالْ
وألمحُ ما لا تكادُ تلاحظُه العينُ: دفءُ شحوبٍ على الوجنتَيْنْ
وارتعاشٌ خفيفٌ على الشفتين، ورَجْفُ الأناملْ
أوّلَ الحفل، واللعثماتُ الجميلَةْ
وهو يبدأ، مرتبكاً، بالكلامْ
والعيونُ تطوّقه بسوارٍ من الإفتتانْ
وهي شاخصةٌ نحوهُ في مزيجٍ من الرغْبةِ المستحيلَةْ
وشفِيفِ الحَنانْ
وبشيءٍ مِنَ الرهبةِ المُرْجِفَةْ
شامخاً فوق منبرهِ بانحناءٍ خفيف لَدَى الكتفَيْنْ

ثم ينثالُ فيضُ اللغات وأسرارِها، والكلامِ وألوانِه، والهُيامْ
بالتفاصيل، واللَّكْنَةُ الحلوةُ المرهفَةْ
لأميرِ كلامٍ وربٍّ بَيانْ
تترقرقُ من شفتيهِ وعينيهِ مُعْجزةُ المعرفَةْ.

٩ -

كنت أعشق لهفتَه وتخابُثَه وهو يُمطِرُني بالسؤالِ وراءَ السؤال، ونحن نُعِدُّ الفطورَ معاً في غياب «الحريم»:
«كيف صارتْ دمشقُ؟
وهل مِن أملْ؟
وهل يتخلَّى النظامْ...؟
ومتى سنزور البلدْ
معاً؟
هل سمعتَ خطابَ الزعيم الوحيد الأحَدْ؟
وأكاذيبَ شارونَ والأمْركانْ؟
وكيف تلال صَفيتا؟
وكيف أميةُ؟
كيف رِهامْ؟

وكيف الحبيبةُ؟ كيف النساءُ؟ وكيف الغرامْ؟
وكيف الكتابة؟ هل من جديد؟ وهلْ...»

ثم يهتف دون انتظار الجوابْ:

«حظُّكَ اليوم من ذهبٍ يا كَمُولي

عندنا شنْكَلِيشْ!!!!!
وبقايا قَرِيشْ
ها هو الزيتُ، والزعترُ الجبليُّ، وزيتونُنا البلديُّ، ولبنةُ بيروتَ،
والجُبْنَةُ البدوِيَّة، والخبزُ من صنع «تنُّورِ» مريمْ
تحبُّ المقانقَ والبيض؟ أم ...
أم تفضِّل صحناً من الفولِ من صنع مَحْسُوبِكَ الآنَ
أطيبَ من فول «مَرَّوشَ» أو «فُلْفُلَهْ»؟
أم تحبُّ الـ ...»

وتغمرُنا القهقهاتُ اللذيذةُ والصمتُ والودُّ والابتسامْ
وتنقطع الأسئلَهْ.
ويغرقُ في صمته، ويعود الشرودُ الخفيفُ الذي يتحيَّرُ في
وجههِ بين آنٍ وآنْ.

ثم نرجعُ مثلَ الطيور تعودُ إلى دفء أعشاشها «ندرس»
«المسألَهْ»
ونغرقُ في «المشكلَهْ»
وتنفجر الأسئلَهْ
ويحترقُ البَيْضُ والزيتُ، نصرخُ في لحظة واحدَهْ:
«أوووووووووووووه مَ البَهْدَلَه»

- ١٠

لن يموتَ الذي لا يموتْ
أو يكونَ الذي لا يكونْ.

إنه ألقُ الوعد والحلم فينا، وفي رَحِمِ الأرض،
والقُبَّة الذهبيةِ، والمهْدِ، والجُلْجُثَهْ
وسيبقى كما الحلمُ يبقى (كما الأرض تبقى) يُغنْغِنُ في
نبَضَات العروق وأجراس عيد القيامَهْ
وسيمنحُ أطفالَنا وهْجَهُ، وأعاصيره، وهُيامَهْ
وتباريحَه وسلامَهْ
وأفانينَ إبداعهِ وكلامَهْ
واشتعالاتِه ويقينَهْ
وترانيمَهُ وحنينَهْ
ويظلُّ علامَهْ

وسيبقى هنا قاطناً: ألَقاً قُدُسيّاً غريبْ
في سواد العيونْ
ويكونُ الذي سيكونْ.

- ١١

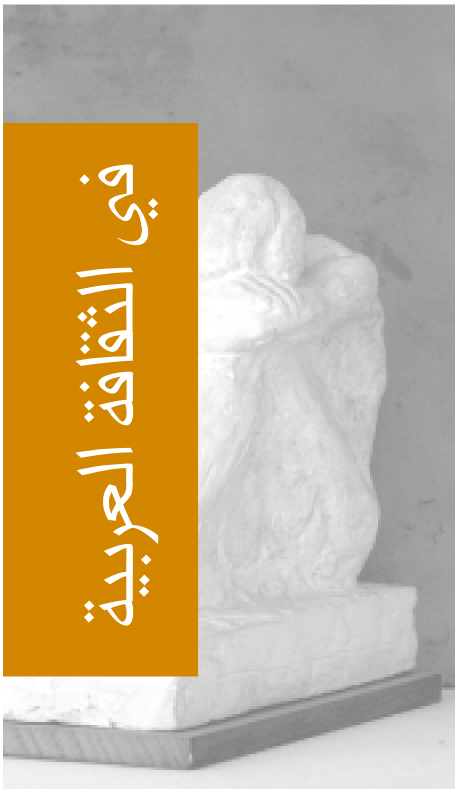
لن يموتَ الذي لا يموتْ
لن يكون الذي لا يكونْ.

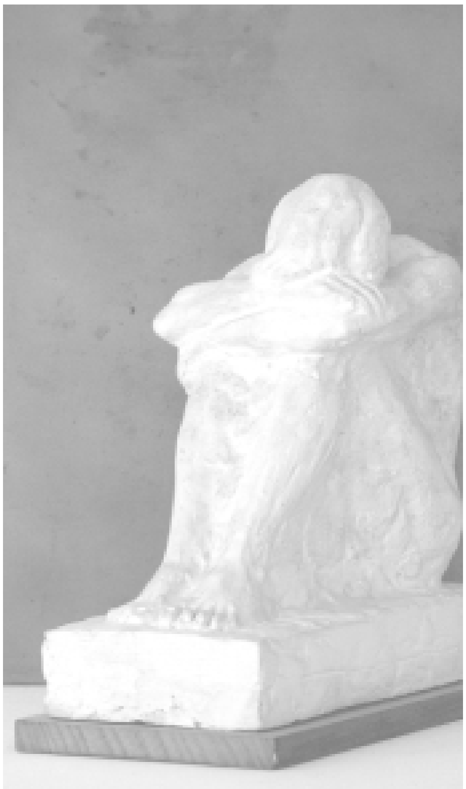
- ١٢

وأنت، ادوارد، حبيبي،
لا تموت.
فالموت لا يَتسعُ لكَ يا ادوارد. الموت ضيِّق عليك، كما أنها
الحياة لا تتَّسع لك. كما أنها الحياة، هي أيضاً، ضيِّقةٌ
عليك.

مكانُكَ في اللانهايات يا ادوارد،
في فضاءات لا تخومَ لها ولا آفاق.

أكسفورد ٢٠٠٣/٩/٢٥ - ٢٠٠٣/١٠/١


في الثقافة العربية



الظهور والتلاشي

الكشف عن منزلة الإنسان في رسالة حي بن يقظان لابن طفيل

عبدالرحمن التليلي *

«ولم نَخلُ، مَعَ ذَلِك، مَا أودَعناهُ هَذهِ الأورَاقَ اليَسِيرةَ من الأسرار عن حِجابٍ رقيقٍ وسترٍ لطيفٍ يُنتهَكُ سَرِيعاً لَمن هُوَ أهلُه، ويَتكَاثَفُ لِمَن لا يَستحِقُ تَجَاوزَه، حتى لا يَتعَداهُ »

ابن طفيل: (حي بن يقظان)

توطئة :

إن الكتابة عن فيلسوف المغرب بن طفيل[١] شائكة وصعبة وذلك لقلة ما حفظ لنا التاريخ من آثاره الفلسفية[٢] فنص «حي بن يقظان»[٣] هو النص الوحيد الذي وصلنا حتى الآن، في مجموع أعماله الفكرية المفقودة ، إلا أنه لكاف ليضع كل قراءة يصل إليها الدارس لهذه القصة تستهدف أساساً الوصول إلى تأويل[٤].

لا أحد ينكر انتساب «رسالة حي بن يقظان» إلى الفلسفة فهي في قول في: «أسرار الحكمة المشرقيّة». بل لعلّها في نظر البعض رسالة فلسفيّة بامتياز لكونها صيّرت الفكرة تجربة حيّة بعيدة عن الصّرامة الصّناعيّة للمنطق وانفتحت على المجاز والخيال، انفتاح الوجود على الممكن المتجاوز لشروط المنطق والميتافيزيقا[٥].

وليكن لهذه الرّسالة هذا الفضل ولتكن بهذا المعنى نصاً فلسفياً . وهو أمر لا ريب فيه–فإنّ القراءة الفلسفيّة لها ينبغي أن تتّجه وجهة مخصوصة تقصد الكشف عن منزلة الإنسان فيها[٦].

وهكذا يمكن أن نتساءل: «كيف صاغت هذه الرّسالة مضامينها الفلسفية؟» هو تحديداّ «ما منزلة

* أستاذ الفلسفة بجامعتي تونس والكويت.

الإنسان فيها ؟» وذلك لأنّ قدر الفلسفة أن تكون نابعة دوماً من « وعي الإنسان بذاته» وأن يكون تاريخها لوعي الإنسان بذاته، تتطوّر بتطوّره وتتأزّم لتأزّمه. والفلسفة تتبع لهذا السبب حركة الوعي فتكون موجبة إذا أثبت الوعي ذاته وحدّد الغيريّة بالإضافة إليه ، وتكون سالبة متى سلب الوعي ذاته وحدّد وجوده بالإضافة إلى الغيريّة .

إن ما نروم البحث فيه إنّما هو الكيفيّة التي عبّرت بها الرّسالة عن الوضع المُفَارقي الذي ميّز «التجربة الوجوديّة» من جهة البدء ومن جهة المصير . إن التجربة الوجوديّة مشروطة من جهة البدء بظهور ضرب خالص من الموضوعات مَثَّلَ أمام الإنسان ذاتا لها كلّ مقوّمات الحياة والفعل بل ولها هذه المقوّمات «قنية مطلقة» بطل لأجلها التمايز بين الذّات والصفات وإلى هذا البدء المشروط بإدراك الذّات الإلاهيّة أشار ابن طفيل قائلا : «فلمّا حصل له العلم بهذا الموجود الرّفيع الثّابت الوجود الذّي لا سبب لوجوده وهو سبب لوجود جميع الأشياء أراد أن يعلم بأي شيء حصل له هذا العلم وبأيّ قوّة أدرك هذا الوجود ...وقد كان تبيّن له أنّه أدركه بذاته ورسخت المعرفة به عنده ، فتبيّن «له بذلك أن ذاته التي أدركه بها أمر غير جسماني» ولا يجوز عليه شيء من صفات الأجسام ... « وإنّما حقيقة ذاته ذلك الشيء الذي أدرك به الوجود المطلق الواجب الوجود»[7] .

وأمّا هذه التجربة من وجهة المصير فتحدّدها في الرسالة إرادة الإمّحاق والتّلاشي التّي تمليها تجربة المشاهدة بحيث صار الوجود الحقّ يشترط «إرادة العدم» وإلى هذا المصير أشار ابن طفيل قائلا : «وفي خلال شدّة مجاهدته هذه ربّما كانت تغيب عن ذكره وفكره جميع الذوات إلاّ ذاته فإن كانت لا تغيب عنه في وقت استغراقه بمشاهدة الوجود الأوّل الحقّ الواجب الوجود. فكان يسوءه ذلك ويعلم أنّه شوب في المشاهدة المحضة وشركة في الملاحظة... «وما زال يطلب الفناء عن نفسه » والإخلاص في مشاهدة الحقّ حتّى تأتّى له ذلك وغابت عن ذكره وفكره السماوات والأرض وما بينهما وجميع الصور الرّوحانيّة والقوى الجسمانيّة وجميع القوى المفارقة للمواد والتي هي الذّوات العارفة بالموجود «وغاية ذاته في جملة تلك الذّوات» وتلاشي الكلّ، واضمحلّ وصار هباءً منثورا. «ولم يبق إلاّ الواحد الحقّ المجود الثابت الوجود»...[8].

إنّ «التجربة الوجوديّة» التي تصفها الرّسالة مشروطة من حيث البدء بالوعي بالمطلق ومنتهية من حيث المصير إلى الفناء في ذات المنطلق وهو أمر جعل منزلة الإنسان في الرّسالة ذات وضع مفارقيّ ، إذ كيف تحوّل الوعي بالذّات إلى وعي بضرورة إفناء الذّات ؟وكيف تحوّلت تجربة ظهور الوعي بالذّات إلى تجربة ظهور الله المؤدّية إلى تلاشي الإنسان؟

وعن هذا الوضع المفارقيّ لتجربة الوعي بالذّات نشأ هذا السّؤال : إذا كانت هذه الرّسالة تحكي مساراً وتصف سيرة فمسيرة من تحكي وسيرة من تصف ؟ هل هي قول في الإنسان أم في الله وإذا كان كلا القولين حاضراً في الرّسالة فما هو مدى التّمايز بينهما ؟

لقد اقترنت الذّات كوعي بالآخرة (الله) بالرّغبة في التّلاشي واقترن تحقيقها بطلب الفناء.

وتقتضي هذه الحركة المزدوجة اهتماماً خاصاً لأنّها تمثّل من زاوية نظر فنيّة «عقدة القصّة» وتمثّل من زاوية نظر فلسفيّة «جوهر القول» . إن ظهور الذّات بظهور المطلق موضوعاً لها وتلاشيها فيه تحقيقاً للإخلاص في المشاهدة والصّفاء في الملاحظة أثار فينا هذا السؤال ، ما الشّيء الذي جعل فلسفة الظّهور تتحوّل إلى فلسفة في التّلاشي وما الشّيء الّذي جعل الأحداث التي تلت المشاهدات أحداث انكسار وهروب؟

إنّ موضوع بحثنا هذا مرتبط بما أشرنا إليه من إشكاليّات وسنعمل على تحديد العوامل التي جعلت المراحل السّابقة لظهور الوعي مراحل مهيّأة في الوقت ذاته لتلاشيه بحيث تحوّلت تجربة الظهور إلى تجربة الرّغبة في «العدم» وسنعمل أيضاً على بيان نتائج ذلك التّحول على المستويين العمليّ والمعرفي .

وستكون هذه القراءة بمثابة تحليل للفقرتين آنفتي الذّكر ودراسة للرّسالة بمجملها على ضوء هاتين الفقرتين ، مع التّركيز على أشكال التعبير عن «إرادة العدم» التي تلتقي مع مبدأ «عرضّية الوجود» الذي انبنت عليه فلسفة ابن سينا وشكّل العنصر الأساسي المميّز للحكمة الشرقيّة التي تلمّح الرّسالة إلى أسرارها .

حركة الظّهور :

١/ «الظّهور» وصعوبة الكلام فيه .

إنّ مسار الظّهور بالغ تمامه في مرتبة المشاهدة وهي طور غريب «لا يقوم به بيان» ويعني ذلك أنّ منزلة المشاهدة منزلة لا تتّسع لبيانها اللّغة . وقد ميّز ابن طفيل مرتبة المشاهدة من مرتبة الاتّصال وحدّد الفرق بينهما تحديداً جعل العلافة بين المنزلتين علاقة محيّرة. فالاتّصال إنّما يُتوصّل إليه بطريق العلم النّظري والبحث الفكري وهو علم قائم على تقديم المقدّمات وإنتاج النّتائج (وهذا هو المقصود بالعقل البرهانيّ). الاتّصال قائم إذن على التوسّط والعلاقات (توسّط الحدود الوسطى وعلاقات الحمل والقياس) ، وهو قابل لهذا السبب أن يقال في اللغة، لأن من شأن اللغة أن تقول ما هو علائقيّ.

ويرى ابن طفيل أن الاتفاق بين مرتبيتي الاتصال والمشاهدة اتفاق في طبيعة الحاصل عنهما. إذ كلاهما يكشف عن الأمر ذاته ألا وهو المبادئ الإلهية. فموضوع الإتصال القائم على العلم النظري والبحث وموضوع المشاهدة القائمة على الرياضة والحدس موضوع واحد هو ما بعد الطبيعة.

وأما الاختلاف بين المرتبتين فيتعلق من ناحية بدرجة الوضوح المحددة للموضوع ويتعلق من ناحية أخرى بدرجة اللذة الحاصلة عنه. فالمشاهدة تكشف الموضوع على درجة من الوضوح والإنبلاج أقوى من درجة وضوحه في الاتصال فيتحصل عنه لذة أقوى من اللذة الحاصلة عن الاتصال.

ولهذا السبب أكد ابن طفيل على أن الفرق بين المرتبتين فرق في الدرجة وليس في الطبيعة ولكن ثمة من المؤشرات ومن الدلائل ما يؤكد على أن الاختلاف بين النظر العقلي وا لرياضة الصوفية، اختلاف أعمق من ذلك ويمس طبيعة كلا العلمين وطبيعة كلا الحاصل عنهما وتتعلق هذه المؤشرات بالسبل وبالنتائج.

أما في ما يتعلق بالسبل فالامر يتعلق بعلاقة القياس بالذوق، هل يمكن القول بأنهما درجتان على سلم واحد؟

وإذا كان الأمر كذلك كيف نفسر العلاقة التصادمية التي حكمت صلة الفلسفة بالتصوف؟ هل يمكن القول بأن البرهان والعرفان متكاملان؟ هل المشاهدة متممة للإتصال؟ هل أنها تلغي الإتصال وتتجاوز مجال اشتغاله المتمثل في اللغة؟

يؤكد ابن طفيل على أن المشاهدة لا تؤدي إلى موضوع آخر غير موضوع الاتصال بل إلى زيادة الوضوح والإنبلاج في الموضوع ذاته وإلى الزيادة في اللذة الحاصلة عنه، فهل يعني ذلك الوصل بين القياس والذوق أم يعني تعميق التصادم بينهما؟

إن التأكيد على أن المطلوب واحد تأكيد على صفة التنازع والتشاجر التي تصف علاقة الفاسفة بالتصوف و ذلك فلأنه ما تشاجر فريقان إلا وكان مطلبهما واحداً بحيث يتنازعان على سلطة القول فيه، ولعل المثال الذي ضربه ابن طفيل على الفرق بين صاحب الإتصال وصاحب المشاهدة يؤكد الفرق في الطبيعة لا في الدرجة إذ الفرق ين الأعمى والمبصر ليس فرقاً في الدرجة بل في الطبيعة. وهكذا يمكن القول بأن ما يراه أهل الولاية والذوق لا يمكن إثباته على حقيقته في كتاب كما يثبت أهل النظر العقلي قضاياهم في الكتب، ومتى حاول أحد ذلك وتكلفه بالقول «إستحالت قيقته وصار من قبيل القسم الآخر النظري»[٩].

فإذا قُرب حال المشاهدة من عالم الشهادة لم يبق على حاله بل استحال وصار من قبيل العلم النظري.

ويبدأ التمييز بين المشاهدة والاتصال يتمثل في

منزلة اللغة منهما، فإذا كان الإتصال مما يمكن قوله فإن المشاهدة لا يمكن قولها إذ لا تتسع اللغة لبيانها.

ولكن ابن طفيل يشير مع ذلك إلى ميزة أخرى لمنزلة المشاهدة تجعل علاقتها باللغة أكثر مفارقة، وذلك لأن المفيد لمنزلة المشاهدة لا يستطيع أن يكتم أمره وأن يخفي سرّه، فهو بمثابة «المفضوح» فما يحصل له من «بهجة وسرور ولذة وحبور «هي بمثابة العلامة الظاهرة التي لا يستطيع اخفاءها فيحمله «الطرب والإنبساط» على البوح بما حصل له «جملة دون تفصيل» فيكون الواصل عندئذ بين ظاهر مفضوح يقتضي منه الإخبار والإفصاح وأداة قاصرة لا تقدر على البيان. ولهذا السبب يكون البوح بوحاً رمزياً محملاً دون تفصيل.

وهكذا يمكن القول بأن اختيار الكتابة الرمزية والأسلوب الأدبي لم يكن اختياراً اعتباطياً من قِبل ابن طفيل بل اختيار أملته طبيعة الموضوع المخبر عنه والذي يشكل محور «الحكمة المشرقيّة».

ولمنزلة المشاهدة من اللغة أثر بالغ في تحديد طبيعة «الحكمة المشرقيّة» فهي معرفة «غير قابلة للتواصل والتبادل» فهي تحصل للفرد بعد الفرد نيتجة لمجهود فردي يقوم به رياضاته وسلوكه. فمن رام التعبير عن حال المشاهدة - حال الظهور الأقصى بما هو ظهور للعالم الإلهي - فقد رام مستحيلاً وهو بمنزلة من يريد أن يذوق الألوان من حيث هي ألوان ويطلب أن يكون السواد مثلاً حلواً أو حامضاً.

ولهذا السبب يقول ابن طفيل أن ما يصفه في الرسالة ليس إلا ضرب مثال وليس قرع باب الحقيقة «فلا سبيل إلى التحقق بما في مقام المشاهدة إلا بالوصول إليه» وإلى هذا المعنى كان ابن سينا يشير قائلاً:

«إن صريح التجرد والإقبال على الحق ممنوٌّ بالنقص عن الوصول إليه فكيف إذا لح في الذهن غير الذي نتوصل منه إليه؟ و ذلك الغير هو المبادئ المطلوبة في الفكرة. فإن النفس إذا اشتغلت بشيء انصرفت عن غيره وحُجبت عنه وإن كانت الفكرة عنه قد تنهج سبيلاً إلى كثير من إدراكك معنى الربوبيّة، لكن الإدراك شيء، والمشاهدة الحقة شيء؛ والمشاهدة الحقة تالية للإدراك إذا صرفت الهمّة إلى الواحد الحق وقُطعت عن كل خالج وعائق به ينظر إليه، حتى كان مع الإدراك شعور بالمدرك من حيث المدرك المناسب اللذيذ الذي هو بهجة النفس الزكية التي هي حالها تلك، والمخلصة عن كل محنة، الواصلة إلى العشيق الذي هو بذاته عشيق، لا من حيث هو مدرك فقط ومعقول، بل من حيث هو عشيق في جوهره. ولمّا كان الإدراك قد تحجب عنه الشواغل، فكيف المشاهدة الحقّة! وأقول إن هذا الأمر لا ينبئك عنه إلا التجربة. وليس ممّا يعقل بالقياس... وكما أن الطعم لا يلحق بالقياس وكذلك كنه اللذات الحسيّة؛ بل أكثر ما يدرك منها بالقياس إثباتها المبهم عن التفصيل، كذلك في اللذة العقلية وكنه أحوال المشاهدة للجمال الأعلى إنما يعطيك القياس منها أنها أفضل بهجة. وأما خاصيتها فليس ينبئك إلا المباشرة وليس كل بميسّر لها[15].

خلاصة القول إن عجز اللغة عن قول طور المشاهدة أمر ذو أهمية قصوى في تأكيد معاني العزلة والتفرد وهي معاني جوهرية في تجربة «حيّ بن يقظان» ممّا يجعل الرسالة قابلة للقراءة إلي ما قبل التقاء «حيّ» بآسال وما يجعل تجربة الجماعة التي خاضها «حيّ» في جزيرة آسال تجربة عرضيّة محكوم عليها بالفشل سلفاً وذلك لأن طبيعة التجربة الوجودية التي خاضها «حيّ» وما تقتضيه من «صمت» لا تحتمل التواصل مع الآخر. ولمّا كان استمرار الوجود الإنساني يشترط التواصل مع الآخر وكان هذا التواصل ممتنعاً، كانت تجربة «حيّ» محكوماً عليها بالفناء فلم يترك «حيّ» وريثاً يرث علمه بل يظل يرتقب الموت وطلب فيه اليقين.

٢/ معاني الظّهوروالترتيب المنطقي لتجارب الظهور

تعددت معاني الظهور في رسالة «حيّ بن يقظان» ولكن يمكن القول أنها تجتمع كلّها حول معنيين أساسيين هما «الفيض» و«الحياة» والظّهور بِكلاَهَذين

المَعنيين منتهى إلى غاية واحدة هي «وعي الإنسان بذاته» أي تعلّقه لذاته بوصفه عقلا. وقد اقترن هذا التعقّل بظهور آخر أساسيّ هو ظهور «الواجب» (الله) موضوعا للعقل، وسنحاول في هذا العنصر تحديد معاني الظّهور والبحث فيها عن السبب الذي جعل الظّهور والوجود ينقلب إلى التّلاشي والعدم.

يقول ابن طفيل: «وكذلك الرّوح الذي هو من أمر الله تعالى فيّاض أبدا على جميع الموجودات فمنها مالا يظهر أثره فيه لعدم الإستعداد، وهي الجمادات التي لا حياة لها. وهذه بمنزلة الأجسام الكثيفة في المثال المتقدّم ومنها ما يظهر أثره فيه ظهورا كثيرا وهي أنواع الحيوان وهي بمنزلة الأجسام الصّقيلة في المثال المتقدّم ومن هذه الأجسام ما يزيد على شدّة قبوله لضياء الشّمس أنّه يحكي صورة الشمس ومثالها. وكذلك أيضا من الحيوان ما يزيد على شدّة قبوله للرّوح أنّه يحكي الرّوح ويتصوّر بصورته وهو الإنسان خاصّة. وإليه الإشارة بقوله صلّى الله عليه وسلّم «إن الله خلق آدم على صورته»[١١]. الظّهور بهذا المعنى هو فيض الرّوح وهو فيض متصل ويشترط الظّهور بهذا المعنى الحياة كاستعداد لقبول الفيض وينتهي هذا الفيض إلى كائن لا يكون قابلا ومنفعلا فقط بل وفاعلا، هو الإنسان الّذي يصل إلى مرتبة المحاكاة، فيتصوّر الرّوح الفياض ويكتسب أغنى معاني الحياة التي هي الفعل والعلم.

إنّ القول إنّ الرّوح فياض دوما وأنّ ظهوره في موجود مَا يقتضي من ذلك الموجود الإستعداد المتمثّل في الحياة يعني أنّ من شأن الوجود أن يظهر فالوجود ظهور، ولكنه درجات متفاوتة ومراتب مختلفة ويصوغ ابن طفيل مبدأ أساسياً لتحديد مراتب الظّهور يتعلّق بمفهوم الصورة، فما كان قوام حقيقته بصور أقل كانت أفعاله أقل وكان أبعد عن الحياة وعن قبول الرّوح، ومن كان عديم الصّورة جملة لم يكن فيه إلى الحياة طريق وصار إلى حال شبيه بالعدم.

فالحياة صورة وفعل وإنّما غني الصُّور في غنى الحياة أي في ثراء الفعل. فالحياة التي هي في غاية الظّهور والدّوام والقوّة هي الحياة الغنيّة بالصّور وبالفعل.

فالحيوان مثلا أغنى حياة من النبات والنبات أغنى حياة من أسطقس وأمّا الهيولى فلا حياة لها لأنّها عديمة الصّور جملة.

والحياة بوصفها شرط الظّهور تعني الاعتدال أي الإستواء، التضاد بين المتناقضات وإلى هذا المعنى يشير ابن طفيل قائلا:

«وما كان من هذه المركبات تغلب عليه طبيعة أسطقس» واحد، فلقوّته فيه يغلب طبائع الأسطقسات الباقية ويبطل قواها، ويصير ذلك المركّب في حكم الأسطقس الغالب فلا يستأهل من أجل ذلك الحياة إلاّ شيئا يسيرا. بما أن ذلك الأسطقس لا يستأهل من الحياة إلاّ يسيرا ضعيفا، وما كان من هذه المركبات لا تغلب عليه طبيعة أسطقس واحد منها، فإن الأسطقسات تكون فيه متعادلة متكافئة، فإذن لا يبطل أحدها قوّة الآخر بأكثر ممّا يبطل ذلك الآخر قوّته، بل يفعل بعضها في بعض فعلا متساويا. فلا يكون فعل أحد الأسطقسات أظهر فيه ولا يستولي عليه أحدها فيكون بعيد الشبه من كل واحد من الأسطقساط فكأنّه لا مضادّة لصورته فيستأهل للحياة بذلك. ومتى زاد هذا الاعتدال وكان آتماً وأبعد من الإنحراف كان بعده عن أن يوجد له ضد أكثر وكانت حياته أكمل[١٢].

ومن معاني الظّهور الفيض في مدلوله الأنطولوجي أي صدور العقول بعضها عن بعض في ترتيب نازل من الله إلى الإنسان وترتيب صاعد من الإنسان إلى الله. والمفهوم الأساسي المشير إلى هذا الفيض هو مفهوم «الانعكاس» بحيث يمثّل الفيض سلسلة من «مرايا الانعكاس».

فالفلك الأعلى ذات بريئة عن المادّة وهي بمثابة صورة الشّمس التي تظهر في مرآة من المرائي الصّقيتة وهي ليست الشّمس ولا المرآة ولا هي غيرهما.

ولفلك الكواكب الثّابتة ذات برئية عن المادّة وهي

ليست ذات الواحد الحقّ ولا هي ذات الفلك الأعلى ولا هي غيرها، فذات هذا الفلك بمثابة صورة الشمس التي تظهر في مرآة قد انعكست إليها الصّورة من مرآة مقابلة للشّمس[١٣].

«ومازال يشاهد لكل فلك ذاتاً مفارقة بريئة عن المادة ليست هي شيئاً من الذوات التي قبلها ولا هي غيرها وكأنها صورة الشمس التي تنعكس من مرآة على رتب مرتّبة بحسب ترتيب الأفلاك»١٤.

الظّهور إذن ظهور للذّات الإلاهيّة في الموجودات انتهاء إلى ظهورها في الإنسان حيث يصدر ذلك الظّهور وعيا بالذّات فالوجود إنعكاسات كثيرة ومتدرّجة لمنعكس واحد هو الله.

الظّهور إذن حياة وفعل يكتمل في الإنسان حيث تكون الحياة منعكسة على ذاتها في فعل التعقل الّذي تكتمل به سيرورة الفيض. فالظّهور بما هو تعقّل العقل لذاته من جهة مَا هي تتعقّل الله، هو تتويج لسيرورة متدرجة من الفيوضات وهكذا يكون الإنسان بما هو عقل منخرطا مسار أنطولوجي يتجاوز وجوده كإنسان وينفتح على الوجود في كلّيته؛ فالإنسان له كينونته الخاصّة والمستقلّة لا وجود له ولا تتعلّق الرّسالة به: فالرسالة بهذا المعنى قول أنطولوجي وليس قولا أنثروبولوجيا.

وما يؤكّد هذا الإقرار هو الترتيب المنطقي لتجارب الظّهور الّذي يختفي خلف الترتيب الكرونولوجي لها. فتجارب الظّهور محكومة منذ البدء بغاية مرسومة ومحدّدة تسوسها وتوجّهها وجهة دقيقة، وسنحاول في الفقرات القادمة تحديد هذه الغاية التي شكلت مسار الظّهور على الشاكلة التي هو عليها في الرّسالة.

إنّ القصد النّهائي لتجارب «حي بن يقظان» هو أن يغالب حيّ الغزالة بطلب المعرفة.

فطلب المعرفة يمثّل في الرّسالة وسيلة للتغلّب على العزلة والوحدة، إذ يدفعنا إلى الإنصراف عن الإنغلاق في دائرة الأنا ويكشف عن ذات أخرى تخرجنا من العزلة وتغيّر صلتنا بالعالم، هذه الذّات هي الذّات الإلاهية.

فجوّ العزلة والوحدة مؤهّل ذاتياً لتجاوز ذاته وذلك لأنّه في الوقت نفسه جوّ معرفة يحرّكه شوق العقل للمعقول فسبل المعرفة وأسباب الحصول عليها موجّهة كلها إلى هدف واحد هوفكّ العزلة التي وجد فيها «حي» وتبديد الوحدة التي هو فيها. ولكن لا يعني ذلك أن العلم حاصل بعد حصولا موجوبا بل مكتسب ومتطوّر ومتدرّج، ولكن الأمر الّذي يثير العجب هو أنّ مسار فَكّ العزلة «هذا انتهى إلى إدراك المطلق ممّا جعل ذات الإنسان تذوب في الذات الإلاهية وتضمحل فيها فإدراك الآخر أدى إلى فناء الذّات المدركة ممّا جعل المعرفة تتجاوز ذاتها لتصبح تجربة وجوديّة مقوّمها الأساسي هو طلب العدم.

وسنشير في هذه الفقرة إلى بعض الأمثلة التي تؤكد على أن وراء التّرتيب الزّمني للتّجارب ترتيباً منطقياً يخدم الغرض الأساسي المرسوم للرّسالة بمجملها.

١/ أدرك (حيّ) الفرق بين الأشياء، أوّلا على أنّه فرق في شعوره هو نحوها فكان ينزع إلى بعضها ويكره البعض الآخر بفضل ما ارتسم في المخيّلة الواهمة من صور ومعان فكان الفرق بين الأشياء فرقا ذاتيّا يتعلق بالملائم وغير الملائم ثمّ أدرك بعد ذلك الفرق بين هذه الأشياء وبين وجوده الخالص.

«فكان يرى أترابه من أولاد الظّباء قد نبتت لها قرون، بعد أن لم تكن وصارت قويّة بعد ضعفها في العدوّ. ولم ير لنفسه شيئا من ذلك كلّه فكان يفكّر في ذلك ولا يدري ما سببه. وكان ينظر إلى ذوي العاهات والخلق النّاقص فلا يجد لنفسه شبيها فيهم»[15].

لقد أدرك «حيّ» قانون السببيّة (لكلّ ظاهرة سبب) وأدرك أيضا ضرورة وضع الاحتمالات (الفرضيّات) للبحث عن السبب الحقيقي لظاهرة مَا. ولكن هذا الإدراك يمثل مرحلة متأخرة من مراحل تجارب العقل فلماذا أورده ابن طفيل في مرحلة مبكّرة.

إنّ الغرض من هذا الأمر هو خلق شرخ في جوّ

دراسات عربية

الألفة والتشابه في حياة «حي» حتى يدرك غرابته وغربته في هذا المناخ الطّبيعي المباشر وقد تمّ هذا الشّرخ حين أدرك «حي» النّقص وأتمّه بالممارسة والعمل. «فنبل بذلك قدره عند بعض نبالة»[١٦].

٢/ لمّا ماتت الظّبية لاحظ حيّ سكونها وتعطّل إستجابتها وأدرك وجود آفة تُعيق حركتها وحواسّها وإمكانيّة عودة الحركة بإزالة هذه الآفة وذلك لأنّه أدرك العلاقة العِلّيَة إدراكا سلبياٍ، إذا تمّ رفع السبب رفعت النّتيجة، ولكن الأمر الّذي يثير الإنتباه هو عمليّة التّعميم التي أجراها «حي» فقد اعتاد «حيّ» من خبرته أن يجد لظاهرة جزئيّة تعليلا جزئيا بردّها إلى سبب جزئي محدّد ولكن من أين نشأت عنده فكرة التّعليل لظاهرة كليّة (الموت) لا تشمل عضوا واحدا بل الجسد كلّه، ولم يقف الأمر عند هذا الحدّ بل تجاوزه بحيث تمّ تحويل وجهة البحث من الظّاهر الّذي لم يقدر على تعليل الموت إلى الباطن المحجوب (باطن الجسد): فمن أين نشأت فكرة التّعليل بالباطن المحجوب وإعتماده لتفسير حدث ظاهر؟. إستمرّ البحث عن المطلوب الأقصى (سبب الموت) إلى أن شقّ «حيّ» على قلب الظبية، فرأى البيت الأيسر من القلب خاليا لا شيئ فيه «ولم ير ذلك الباطن» بل رأى أنّ مطلوبه كان فيه فارتحل عنه وأخلاه.

لم ير «حيّ» في فراغ البيت الأيسر عدما للمطلوب بل غياباً له، فالفراغ غياب وليس فراغ عدم وهكذا لم ينته «حيّ» إلى الإقرار بعدم المطلوب وامتناع التعليل بل إلى غياب المطلوب وإمكان التعليل بالغائب المرتحل. ولكن من أين نشأ عنده هذا الإعتقاد في إمكانيّة التعليل السالب (غياب العلّة)؟

لا يمكن الإجابة عن هذه الأسئلة إلاّ بالكشف عن الغرض الّذي جعل ابن طفيل يستبق بعض المراحل ويتمثّل هذا الغرض في إظهار الميل الميتافيزيقي عند «حي» فبعد أن أدرك حيّ اختلافه عن الحيوانات (النّقص الطّبيعي والفضل المكتسب) ظهر عنده هذا الميل الميتافيزيقي الّذي سينتهي باكتشاف النّفس وإكتشاف شرفها وعلوّ مقامها قياسا إلى الجسد ممّا يجعله مهّيأ لتجاوز المحسوس وكل ما يتعلّق بالجسد من إنفعالات وأحوال وهذا ما جعل البحث النّظري عن سبب الموت ينتهي إلى إصدار حكم القيمة على الجسد إستنقاصا وعلى النّفس إعلاء «فصار الجسد كله خسيساً لا قدر له، بالإضافة إلى ذلك الشيء الّذي اعتقد في نفسه أنّه يسكنه مدّة ويرحل عنه بعد ذلك»[١٧].

إن إدراك فكرة السببيّة وإجراءها على أنحاء عدّة (نحو موجب: لكل شيء سبب، ونحو سالب إذا رفع السبب رفعت النتيجة) يدل على نضج العقل ولكن ابن طفيل يصادر عليه منذ المراحل الأولى لتجارب «حيّ» ولعلّه يردّ ذلك إلى «الفطرة الفائقة» التي يتميّز بها «حيّ» ولكننا نرى في ذلك إظهاراً لأهم ما يميّز الإنسان عن بقيّة الموجودات والذي يمثّل فرادته ويتمثّل ذلك في «الميل الميتافيزيقي» الذي يجعل الإنسان متجاوزاً بالطبع للوجود الحسّي والجسدي وهو ما هيّأ لكل التجارب اللاحقة وأكملها تجربة ما بعد الطبيعة التي كشفت عن العالم الإلهي والتي جعلت تجارب الظهور كلها محتوية في ذاتها لبوادر التلاشي والفناء.

حركة التلاشي:

١/بوادر التلاشي ومعانيه:

إن بداية الإنحدار الفعلي ومنطلق مسار التلاشي يتمثل في إدراك «حيّ» للذات الإلهيّة حيث اقترن هذا الإدراك بالتساؤل عن الملكة التي حصل بها هذا الإدراك وهو ما أسميناه «الوعي بالذّات؛ يقول ابن طفيل «لمّا حصل له العلم بهذا الموجود الرفيع الثابت الوجود الذي لا سبب لوجوده وهو سبب لوجود جميع الأشياء؛ أراد أن يعلم بأي شيء حصل هذا العلم وبأي قوّة إدراك هذا الموجود»[١٨].

وقد انتهى به هذا التساؤل إلى الإقرار بأن الذات التي أدركت هذا الموضوع المفارق للمادة والبريء من كل انتساب لها، ينبغي أن تكون من نفس طبيعة الموضوع. وهكذا ليست الملكة المدركة للواجب

«الحواس» ولا هي المخيلة أو الواهمة. إذ جميع هذه الملكات لا يدرك إلا ما هو جسم أو في جسم لا سبيل إذن إلى إدراك واجب الوجود إلا بشيء ليس بجسم ولا قوّة بجسم ولا تعلّق له بالأجسام ولا هو داخل فيها ولا خارج عنها ولا متّصل بها ولا منفصل عنها. وهكذا لمّا كان إدراك الذات وصفتها ونمط وجودها ناشئاً عن إدراك الموضوع المطلق كانت الذّات المدركة حائزة على أولى صفات الوجود الحق المتمثل في الانفصال عن المادّة فلمّا أدركت الذّات موضوعاً بريئاً عن المادّة وجب أن يكون المدرك منها بريئاً هو الآخر عن المادّة فالإدراك المعرفي يؤدّي إلى التجانس الوجودي.

يقول ابن طفيل محدّداً «نتيجة هذا الإدراك للوجود المثاليّ للذّات المدركة «وقد كان تبيّن له أنّه أدركه بذاته ورسخت المعرفة به عنده فتبيّن له بذلك أنّ ذاته التي أدرك بها أمر غير جسماني ولا يجوز عليه شيء من صفات الأجسام... فهان عنده بالجملة جسمه وجعل يتفكّر في تلك الذّات الشّريفة التي أدرك بها ذلك الموجود الشريف الواجب الوجود»[١٩].

إنّ شرف الذّات المدركة من شرف الموضوع المدرك فلمّا أدرك «حيّ» موضوعاً شريفاً هو «الواجب» عظمت عنده ذاته المدركة وهان ما دونها ممّا له صلة بالجسد وأفعاله وملكاته فكانت هذه بداية حركة «التلاشي» المقترنة دوماً بإدارة العدم.

ولكن ينبغي الإشارة إلى أنّ هذا الموقف المحتقر للجسد موقف قارّ يمكن رصده في جميع تجارب «حيّ» فهي موجّهة جميعها إلى التأكيد على عرضيّة الوجود المادّي وخسّته وعلى ضرورة تجاوزه، فنحن نلاحظ أولاً أنّ إشارة ابن طفيل إلى المرأة التي هي شرط الإستمرار البيولوجي للنوع إشارة عارضة ومغرقة في الرمزيّة فقد ذكر أنّ بالجزيرة التي وُلد بها «حيّ»: «شجراً يثمر نساءً»[٢٠] وهكذا حكم ابن طفيل على حيّ بالفناء وذلك منذ بداية الرسالة إذ جعل وجود المرأة وجوداً خيالياً لم يكن الغرض منه إلا غرضاً فنياً أعطى للجزيرة بعداً خيالياً رامزاً.

ويمكن القول أيضاً بأن الإستنقاص من قيمة الوجود المادّي ومتعلقاته هو الذي سيجعل تجربة الجماعة بوصفها تجربة الوجود الإجتماعي؛ محكوماً عليها بالفشل سلفاً وذلك لأن كل الدلائل تشير من ناحية إلى عرضية الوجود الإنساني في جميع أشكاله وإلى تعلّق «حيّ» بما هو مفارق لشروط الوجود الإنسانيّ المحدود وهذا ما يفسّر اقتران اليقين بانتظار الموت. يقول ابن طفيل واصفاً ما آل إليه حال «حيّ» بعد فشل تجربة الجماعة»: «وطلب حيّ بن يقظان مقامه الكريم بالنحو الذي طلبه أولاً حتى عاد إليه واقتدى به آسال حتي قرب منه أو كاد وعبدالله بتلك الجزيرة حتى أتاهما اليقين»[٢١].

إن بوادر التلاشي متعددة وممتدة من أول الرسالة إلى آخرها فكل التجارب التي خاضها «حيّ» متضمنة جوهرياً لعلامات الزوال والعرضية، ولقد اشتدّ وضوح هذه البوادر خلال تجربة البحث عن سبب موت الظبية إذ انتهى هذا البحث إلى الإقرار بخساسة الجسد وبانتماء الروح إلى عالم آخر أرقى وأشرف فنشأ منذ تلك المرحلة عند «حيّ» الميل الميتافيزيقي»، ولقد استقر هذا الميل إلى أن بلغ تمامه في إدراك الذات الإلهية.

ويمكن اختزال معاني التلاشي إلى معنيين أساسيين هما أول معنى الإضمحلال في ذات الله الذي نشأت عنه العديد مما يسميه ابن طفيل بالشبهات مثل شبهة الإتحاد.

وشبهة الشبه وشبهة الفناء وثانياً معنى الموت بما هو شرط حصول اليقين ولقد اقترنت تجارب حيّ بإدارة الإضمحلال وإدارة الموت وكلاهما موصل في اعتقاده إلى تحقيق الوجود الحق بحيث أصبح الظهور يشترط حركة التلاشي.

٢/مراحل التلاشي:

يقول ابن طفيل: إن الشيء العارف «أمر ربّاني إلهي لا يستحيل ولا يلحقه الفساد ولا يوصف بشيء مما توصف به الأجسام ولا يُدرَك بشيء من الحواس ولا يتخيّل ولا يُتوصل إلى معرفته بآلة سواه بل يُتوصل

إليه به فهو العارف والمعروف والمعرفة وهو العالم والمعلوم والعلم لا يتباين في شيء من ذلك إن التباين والإنفصال من صفات الأجسام ولواحقها. ولا جسم هنالك ولا صفة جسم ولا لاحق بجسم»[٢٢].

أدرك «حيّ» الذات الإلهية وأدرك ألا واسطة بينه وبين موضوعه المدرك فادراكه للمطلق إدراك مباشر يجعل العقل والمعقول وفعل التعقل أمراً واحداً لا فرق بينها وبذلك انفتح العقل على الوجود المعقول فتحققت هويته وانفصل وجود الإنسان عن كل ما يتعلق بالجسد وثبت انتماء النفس الناطقة إلى العالم الروحاني وهكذا أدرك «حيّ» أن له شبهاً بالذات الإلهية. يقول ابن طفيل: «وكذلك رأى أنه بجزئه الأشرف الذي به عرف الموجود الواجب الوجود؛ فيه شبه ما منه من حيث هو منزّه عن صفات الأجسام كما أن الواجب الوجود منزّه عنها»[٢٣] ولمّا أدرك حيّ أنّ له شبهاً بالله بدأ في تحصيل صفاته وبدأت مع ذلك مراحل تشبّه الناسوتي باللاهوتي وهو تشبّه سيؤدّي تدريجيّاً إلى تلاشي الإنسان واضمحلاله في الذات الإلهية أي إلى فقدان الإنسان لكل مقومات الاستقلالية ممّا جعل وجود حيّ سعياً مستمراً نحو الله أفقد الإنسان خصوصيّة وجوده. يقول ابن طفيل: «فرأى أيضاً أنه يجب عليه أن يسعى في تحصيل صفاته لنفسه من أي وجه أمكن وأن يتخلف بأخلاقه ويقتدي بأفعاله ويجدّ في تنفيذ إرادته ويسلم الأمر له ويرضى بجميع حكمه رضاً من قلبه ظاهراً وباطناً بحيث يسرّ به وإن كان مؤلماً لجسميه وضاراً به ومتلفاً لبدنه بالجملة»[٢٤].

ولمّا تأكد شبه «حيّ» بالله وتأكدت ضرورة تحصيل صفاته أخذ «حيّ» في القيام بجملة من الأعمال وجهها نحو ثلاثة أغراض: أما العمل الأول فعمل يتشبّه به بالحيوان غير الناطق وهو عمل واجب من جهة ماله بدن، وعمل يتشبه به بالاجسام السماوية وهو عمل واجب من جهة ماله الروح الحيوانيّ المتّصف بالشوق والنزوع، وعمل يتشبه به بالموجود الواجب الوجود وهو عمل واجب «من حيث هو الذات التي بها عرف ذلك الموجود الواجب الوجود»[٢٥].

أما التشبه الأول فيحصل به حفظ الروح الحيواني، ويحصل من التشبه الثاني حظ عظيم من المشاهدة ولكن يخالطها شوب فلا يتحقق له عقل ذاته، ويحصل من التشبه الثالث «المشاهدة الصرفة والإستغراق المحض الذي لا التفات فيه بوجه من الوجوه إلا إلى الموجود الواجب الوجود. والذي يشاهد هذه المشاهدة قد غابت عنه ذاته نفسه وفنيت وتلاشت وكذلك سائر الذوات كثيرة كانت أو قليلة إلا ذات الواحد الحق الواجب الوجود جل وتعالى وعز»[٢٦].

وهكذا كان هدف حيّ بن يقظان يتمثل في تحقيق الإستغراق المحض ولهذا السبب ألزم نفسه طريقة معينة في الغذاء وأخذ يتتبع صفات الأجسام السماوية وهي: ثلاث:

أ- صفة لها بالإضافة إلى ما تحتها من عالم الكون والفساد كالإضاءة والتسخين فألزم نفسه أن يعين ذا الحاجة والعاهة.

ب- صفة لها في ذاتها فهي شفّافة، ظاهرة، ناصعة ومتحركة بالإستدارة فألزم نفسه دوام الطهارة حتى أصبح يتلألأ حسناً وطيباً والتزم ضروب الحركة على الإستدارة.

ج- صفة لها بالإضافة إلى الموجود الواجب تشاهده مشاهدة دائمة وتشوق إليه ولا تعرض عنه فألزم نفسه ملازمة الفكرة في واجب الوجود وقطع علائق المحسوسات ورام أن لا يفكّر في شيء سواه ولا يشرك به أحداً «فكانت فكرته في بعض الأوقات قد تخلص عن الشوب ويشاهد بها الموجود الواجب الوجود ثم تكر عليه القوى الجسمانية وتفسد عليه حاله»[٢٧] وكان كلما تخلصت فكرته عن الشوب لاح له شيء من أحوال أهل التشبه الثالث فجعل يطلب هذا التشبه الثالث فتشبه أولاً بصفات السلب وهي التنزه عن الجسمانية فطرح الإعتناء بالحيوان والنبات والرحمة لها وطرح حركة الإستدارة واقتصر على السكون في مغارته مطرقاً غاضّاً بصره معرضاً عن جميع

المحسوسات.

وتشبّه ثانياً بصفات الثبوت كالعلم والدرة والحكمة وبدا هكذا مسار التلاشي سلباً بالكف عن كل الأفعال إلا تأمل الذات الإلهية وإيجاباً بالرغبة في تحصيل العلم والحكمة النظرية وقد بلغت سيرورة التلاشي هذه حدّها حين أدرك «حيّ» أن وجود ذاته أثناء المشاهدة شوب في المشاهدة وشركة في الملاحظة» وهكذا طلب الفناء عن نفسه والإخلاص في مشاهدة الحق حتى تتأتى له ذلك وتلاشي الكل واضمحلّ ولم يبق إلا الواحد الحقّ.

خلاصة القول إن مرتبة المشاهدة بما هي مرتبة ظهور الذات الإلهية تقتضي من العقل المدرك طلب الفناء في معقوله وذلك لأن الموضوع المدرَك ليس جوهراً بل ذاتاً لها كل مقومات الحياة والفعل، فواجب الوجود يقتضي حضوره فناء كل الأشياء دونه ولهذا جاهد «حيّ» نفسه حتى أفناها بحيث يمكن القول بأن حركة الظهور وحركة التلاشي ليستا حركتين خاصيتن بالإنسان وإن كان حدوثهما يتم في الإنسان. فحركة التعقل هي حركة تعقل الله لذاته غير أن هذا التعقل يتم في كائن مخصوص هو الإنسان. فالإنسان في هذه الرسالة منفعل وليس فاعلاً وهو ينتمي لسيرورة كلية هي سيرورة ظهور الله ولهذا السبب كان صفاء المشاهدة يقتضي من الإنسان إرادة الفناء وإرادة التلاشي ولعلّ هذه الإرادة بوصفها شرط الوجود الحقيقي هي التي جعلت تجربة الجماعة التي خاضها «حيّ» تجربة عرضية وزائلة يمكن حذفها دون الإخلال بمضمون الرسالة. وإن كان بعض الشراح يرى أن الغرض الأساسي من هذه الرسالة إنما هو تحديد العلاقة بين العقل والنقل غير أن الأمر الذي أردنا الكشف عنه هو أن المضمون الجوهري لهذه الرسالة مضمون لا إنساني بمعنى أنه مضمون لا يحفظ للإنسان مكانة إيجابية ولعلّه المضمون ذاته الذي طبع الحكمة المشرقيّة بطابع مميز جعله في جوهرها حكمة لاهوتيّة.

إن الأمر الذي قصدنا التنبيه إليه في هذا البحث يتمثل أساساً في العلاقة الغريبة والمحيّرة التي تصف صلة العقل بالمعقول ولعل المسألة الأساسية التي حثتنا على الاهتمام بهذه العلاقة هي أولويّة المعقول على العقل فالشيء الذي شهر أولاً هو المعقول المتمثل في الذات الإلهيّة ثم ظهر العقل بوصفه ملكة منفعلة.

وقد نتج عن هذه العلاقة على المستوى المعرفي علاقة أخرى على مستوى آخر هو المستوى الأنطولوجي؛ فقد ارتبط وجود الإنسان كعقل بإرادة العدم. فهل يمكن تأويل هذا الإنقلاب المفاجئ للوجود إلى إرادة للعدم تأويلاً يتدفق مع مضامين الرسالة؟

فالرسالة في ظاهرها تبدو قولاً في النفس وتبدو كذلك قولاً في العلاقة بين العقل و النقل أي أن مضمونها يبدو نظرية في المعرفة أو نظرية في التعقل، إلا أن الأمر ليس كذلك فالرسالة في جوهرها مبحث وجودي أدى إلى هذه القضية الغريبة التي حاولنا الإشارة إليها والمتمثلة في ربط الوجود الحق بإرادة العدم فكيف يكون الوجود مشروطاً بإرادة العدم؟.■



الهوامش

١) ابن طفيل (أبوبكر محمد بن عبدالملك)، ولد قبل ٥٠٦هـ/١١١٠م في قادس (وادي آش) من اقليم غرناطة عمل كاتباً وحاجباً لحاكم غرناطة من قبل الموحدين ثم شغل نفس المنصب في سبته وطنجه ثم عيّن طبيباً ووزيراً ليوسف بن عبدالمؤمن الموحدي وظل مقرباً عند ابنه يعقوب المنصور إلى أن وافاه الأجل المحتوم بمراكش عام ٥٨٠هـ/١١٨٥م.

٢) يعزو المؤرخون إلى ابن طفيل كثيراً من المؤلفات منها: أسرار الحكمة المشرقية، ورسائل في النفس ومؤلفين في الطب، وقد ذكر ابن رشد الفيلسوف أن ابن طفيل له في الفلك نظريات قيّمة، وذكر أبو اسحاق البتروجي في إحدى رسائله في الفلك أنه رأى لأستاذه ابن طفيل نظريات فلكية يصح أن تحل محل نظريات بطليموس (Ptolome). هذه المؤلفات لا نجد لها أثراً ما عدا رسالة «حي بن يقظان» أو (أسرار الفلسفة الإشراقية).

٣) قصّة «حي بن يقظان» تناولها ثلاثة من المشتغلين بصناعة الفسفة فهم: الشيخ الرئيس ابن سينا (ت: ٤٢٨هـ/١٠٣٧م). وابن طفيل، وشهاب الدين يحيى السهروردي – شيخ الإشراق ولد عام ٥٤٩هـ/١١٥٥م. فلئن كان «حي بن يقظان» في نظر ابن سينا هو العقل الإنسان وفي نظر ابن طفيل هو الإنسان نفسه باحثاً منقباً عن التجربة الوجودية، فإن حي بن يقظان عند السهروردي هو الإنسان الذي اكتمل عقله وأراد أن يصل عن طريق الكشف والذوق إلى معرفة العالم (الله).

٤) تدور حوادث قصة ابن طفيل الفلسفيّة، في جزيرتين، يعيش على احدى هاتين الجزيرتين مجتمع انساني له شرائعه وتقاليده الخاصة، وعلى الأخرى يعيش رجل «متوحّد» يدعى حي بن يقظان. إن ظهور «حيّ» في هذه الجزيرة سرٌ عجيب. فإما أن يكون بالتوالد الذاتي من مادة قد نفخ العقل الفعّال فيها قوة روحية من عنده، وأما أن يكون قد ألقي به في البحر طفلاً، فتقاذفه الموج إلى شاطئ الجزيرة. وفي كلا الحالين فقد قامت غزالة من غزلان الجزيرة قد فقدت طلاها. وأرضعت الغزالة الطفل وحضنته.

٥) يتخذ ابن طفيل، حين بن يقظان طريقة ليعرض تاريخ الإنسانية.

٦) منذ ظهور الإنسان على هذا الكون. متدرجاً في ذلك عصراً عصراً ومرحلة مرحلة. بدأ «حيّ» تاريخه من حيث هو إنسان. هذا الإنسان في سيرورة حياته مسيرة البشرية جمعاء من أساليب العيش ووسائله، إلى التطور في مجال الوعي والإدراك. وأن العقل الإنساني بإمكاناته الذاتية ودونما وسيط يستطيع أن يرتقي من المحسوس إلى المعقول. ومن العياني إلى المطلق.

٧) حيّ بن يقظان لابن سينا وابن طفيل والسهروردي، تحقيق أحمد أمين، (سلسلة ذخائر العرب)، دار المعارف بمصر القاهرة، ١٩٥٢، ص: ٩٩-١٠٠.

٨) ابن طفيل: «حيّ بن يقظان»، نفسه: ص. ١١٤.

يقول ابن طفيل على لسان «حيّ» ثم أدركت «أن الذات» مغايرة لذات الحق وأن حقيقة

ذاتي هي ذات الحق. وأن الشيء الذي كان يظن أولاً أنه ذاتي المغايرة لذات الحق ليس شيئاً في الحقيقة بل ليس شيئاً إلا ذات الحق. وأن ذلك بمنزلة نور الشمس الذي يقع في الأجسام الكثيفة فتراه يشهر فيها»، (نفسه: ص ١١٥)، فالعلة إذن، هي ذاتها معلولاتها من حيث الكينونة، إذ هذه ليست غير امتداد لعلتها في الزمان وتحقيق لإرادتها في المكان، وإن تنزهت هذه العلة عن أي شيء يتصل بجسمانية معلولاتها. وبذلك فالوجود، بعلته الأولى، واحد «لا غير ولا غيريّة»، وإنما وحدة تختفي وراء التعدد بل تؤكد وحدتها بهذا التعدد.

٩) نفسه، ص. ٦٠.

١٠) ابن سين: تفسير كتاب «أثولوجيا» من «الإنصاف»، راجع د. عبدالرحمن بدوي: «أرسطو عند العرب»، (وكالة المطبوعات الكويتية)، ط٢، ١٩٧٨، ص: ٤٤.

١١) ابن طفيل: «حي بن يقظان»، ص: ٧٠.

١٢) نفسه، ص: ١٠٥.

١٣) نفسه، ص: ١١٧.

١٤) نفسه، ص: ١١٨.

١٥) نفسه، ص: ٧٣.

١٦) نفسه، ص: ٧٣.

١٧) نفسه، ص: ٧٨.



ما المقدّس؟

نحو قراءة جديدة

تركي علي الربيعو *

في كتابه «رمزية الطقس والأسطورة: المقدس والدنيوي ١٩٨٧» يستغرب عالم الأديان مرسيا إلياد من تلك الوضعية الوجودية الجديدة التي يتخذها الإنسان المعاصر، بصورة أدق، الإنسان الحديث غير الديني، الذي يرفض كل دعوة إلى الوجود المفارق، والذي يعتبر المقدس هو العقبة بامتياز أمام حريته، وأنه لن يثوب إلى رشده ولن يصير حراً إلا بعد أن يقتل الإله الأخير؟(١)

من نيتشه هناك، إلى صادق جلال العظم في «نقد الفكر الديني، ١٩٦٩» هنا، ثمة دعوة ملحاحة إلى قتل الإله الأخير وتصفية الحساب معه، فلا حرية معه ولا نهضة، وفي هذا السياق العجيب المدهش، نشأت رغبة ملحاحة ترجمتها روايات ومحاضرات، وكانت الانتربولوجيا الدينية والثقافية خير من رصد هذه الظاهرة وخير من عبر عنه، رغبة جنونية على حد تعبير الروائي الكبير نجيب محفوظ، في التسلل إلى البيت الكبير، لنقل مع نجيب محفوظ، إلى بيت الجبلاوي، لاكتناه سره وكشفه وإعلان موته. هذه الرغبة الجنونية ظلت ملازمة كما أسلفت لإيديولوجيات تنويرية كما زعمت ولحقل الانتربولوجيا الدينية في إطار بحثها عن سر المقدس أو في إطار تساؤلها المشروع : ما المقدس؟.

في هذه المقالة، سوف أقف عند تلك الرغبة الجنونية في عملين اثنين مختلفين، عند نجيب محفوظ في « أولاد حارتنا» وبالأخص عند عرفة بطل الرواية الأخير، ساعياً إلى قراءة جديدة للرواية تقرأ فيها ما لم يقرأ بعد، مع مقارنتها بالعمل الهام الذي قام به الانتربولوجي الفرنسي موريس غودلييه في كتابه «لغز الهبة، ١٩٩٨» الذي يتمحور حول التساؤل :

* كاتب من سوريا.

ما المقدس؟ والذي تتملكه رغبة جنونية في اكتناه سر المقدس والدخول إلى البيت الكبير؟

رب معترض على هذه المقارنة بين عمل روائي وآخر انثربولوجي (إناسي)، وهو اعتراض مشروع، لكن ما يشفع لهذه المقارنة هو مراميها الثقافية، أضف إلى ذلك القاسم المشترك المباشر الذي يحكم العملين في بحثهما عن المقدس وذلك على الرغم من الرمزية المكثفة التي يلجأ إليها نجيب محفوظ ،وهذه هي ميزة العمل الفني الروائي؟ فثمة تشابه كبير يحكم سلوك كل من «عرفة» بطل رواية نجيب محفوظ، وموريس غودلييه في سعيهما إلى اكتناه سر المقدس؟

في رواية نجيب محفوظ «أولاد حارتنا» يرتقي نجيب محفوظ إلى مصاف المؤسطرين الكبار، فهو يحرتق- هذا الفعل هو أساس كل أسطورة جديدة كما يرى الاتنولوجي الفرنسي ومحلل الأساطير كلود ليفي ستروس في كتابه «الفكر البري» (٢) - بالأصح يعيد حرتقة الميثولوجيات الدينية الكبرى، من اليهودية إلى الإسلام، ويقوم بكتابة تاريخ السير الكبرى للأنبياء الكبار، من موسى إلى عيسى ومحمد، وبحسب نجيب محفوظ من جبل إلى رفاعة إلى قاسم، إنه يعيد كتابة قصة الخلق ليرتقي بها إلى مصاف الأساطير الكبرى ،وهذه ميزة الروائيين الكبار؟.

ما يهمني هنا، في هذا العمل الروائي، هو النبي الجديد أوالساحر الجديد، أي المدعو عرفة الذي يحمل من اسمه كل قوته السحرية والعجائبية، والذي يظهر على أنه سليل شرعي للميثولوجيات الكبرى التي جاء بها الأنبياء من قبله . والذي يتشابه سلوكه مع سلوك أبطال الميثولوجيات القديمة، أوسلوك المسوخ الأسطورية التي تعج بها جبال الأولمب كما تحدثنا الميثولوجيا الإغريقية .

في رأيي، أن شخصية عرفة تحظى بجميع المواصفات الميثولوجية التي قرأناها في الأساطير، فهو يأتي من البعيد والغامض والمجهول ككل أبطال الميثولوجيا وككل قرابينها التي تساهم في تحويل مجرى العنف (كبش اسماعيل أوبقرة بني إسرائيل)، فهو مجهول الهوية، فلا أحد يعرف من هو أبوه . إنه يأتي من الخلاء كما تقول الرواية «رأت الحارة فتىً غريباً قادماً من ناحية الخلاء» و«عائد بعد غيبة طويلة» ويضيف نجيب محفوظ بقوله «هذا رجل تخاف منه العفاريت».

إنه ومن أوجه عديدة يشبه أوديب ويشبه أنكيدو في ملحمة جلجامش (٣) .

إنه لقيط وعادة ما يلعب اللقطاء والممسوخون أدواراً ثقافية هامة ليؤسسوا لنسق ثقافي جديد، أويكونوا بمثابة قرابين تقدم على مذبح النظام الثقافي الجديد كما يذهب إلى ذلك رينيه جيرار في «العنف والمقدس» (٤) إنه قاسمي من آل قاسم ولكنه يسكن في حي رفاعة ويحمل اسمه فعرفة مشتق من رفاعة بما يشبه القلب، وهو مسكون برغبة جنونية في التسلل إلى البيت الكبير الذي يسكنه الجبلاوي وذلك في محاولة منه لاكتناه سر البيت الكبير، تدفعه إلى ذلك ثقة كبيرة في النفس، فهو بدوره يحو«على سر عجيب وعلى سحر عجيب يفسره البعض على أنه سحر التكنولوجيا الحديثة التي مكنت الإنسان من ارتياد الفضاء واختراق الحجب والنفوذ إلى أقطار السموات ﴿انفذوا لا تنفذوا إلا بسلطان﴾ كما تقول الآية الكريمة، وسحره هذا هو سر أعاجيبه وسر قوته التي لم يحز عشرها لا جبل ولا رفاعة ولا قاسم مجتمعين .

يسكن عرفة في حي رفاعة المسكون والمحكوم بالفتوات والذي يضج بالعنف التبادلي أوما يسميه جيرار بالعنف الدنس تمييزاً له عن العنف المؤسس الذي يؤسس لنظام ثقافي جديد. فالعنف الدنس مجاله الإنسان وهو لا يحتاج إلى مبررات وهذا ما يلحظه عرفة في مقتل والد عواطف التي ستصبح زوجته . ومع أن عرفة مسكون أيضاً برغبة جنونية في الحد من العنف التبادلي والقضاء على الفتوات، ولكنه وبالرغم من سحره العجيب يجد نفسه عاجزاً عن مواجهة الفتوات، فيندفع باتجاه رغبته الجنونية في

التسلل إلى البيت الكبير، وهنا وقبل أن يجعل من رغبته واقعاً حيا، يندفع عرفة إلى ما سماه محمد أركون بـ «العقل التعليلي»(٥) الذي يحظر بكثرة في معظم الدراسات التي هدفت إلى محاصرة الإله الأخير . إنه يتساءل لماذا ضن الجبلاوي على أبنائه بسر كتابه؟ وإذا كان الجبلاوي معتكفا في بيته فلماذا لا نذهب إليه نحن لنكتشف سر قوته؟... الخ من فيض الأسئلة. وفي ليلة ليلاء يحفر عرفة وخادمه حنش-في معظم الميثولوجيات القديمة يرافق البطل عادة حنش أوحوت أوحية وقد درسنا ذلك جيدا في كتابنا «من الطين إلى الحجر»(٦)- حفرة خارج سور البيت الكبير، لنقل نفقا يصلهم بداخل البيت . يدخل البيت الكبير وكله رهبة وفزع، يطوف في أرجائه زحفا على يديه وقدميه، يستيقظ خادم البيت الكبير على حركة عرفة فيصطدم به عرفة، وينتهي الأمر بمقتله وفي اليوم التالي يعلم الجبلاوي بمقتل خادمه واختراق حرمته فيموت هو الآخر وبموته ينتهي نظام قديم ولكن نظاما ثقافيا جديدا لا ينبعث من رحم النظام القديم لان العنف التبادلي هو الذي يسود وها هو عرفة يلقي بقنابله السحرية في وجه شرطه الناظر اللذين يتبعونه في الليل فما يزيدهم إلا تشويها. إن عرفة يشارك إدريس (إبليس) وأدهم (آدم) معصيتهم ولكنه يتجاوزهما إلى البعيد، فقد ذهب مذهبا لم يذهبه أحد؟ يقول نجيب محفوظ «حتى كبار الأشرار احترموا هذا البيت طيلة ماضينا وحتى إدريس نفسه علينا اللعنة إلى يوم القيامة».

في الميثولوجيا الإسلامية يكون لعن إبليس ومعصية آدم بمثابة فاتحة لنظام ثقافي جديد يقوم على الاختلاف، وذلك أن النظام الثقافي هو نهج من الاختلافات المنسقة بحسب تعريف رينيه جيرار(٧) ولكن معصية عرفة لا تقود إلى التأسيس لنظام ثقافي جديد ولذلك فهو يعجز عن إعادة الحياة بسحره إلى الجبلاوي والذي يعني غيابه سيادة الفوضى بل إلى زيادة في وتيرة العنف التبادلي اوما أسميناه بالعنف الدنس الذي هو عنف الإنسان ضد الإنسان وبخاصة عندما يلقى القبض على عرفة من قبل الناظر فيحوز هذا الأخير على سحر عرفة، لنقل على عنف عرفة التكنولوجي الذي ينتشر بالعدوى على طريقة الحمى، وعندها تتركز السلطة بحق في يد واحدة مستبدة والاستبداد كما هو معروف هو عنف دنس موجه من السلطة إلى الناس. إن سقوط عرفه في براثن الناظر هو سقوط الداعية الجديد، لنقل داعية التكنولوجيا في أحضان الاستبداد وهي حالة معروفة كما يذهب إلى ذلك جورج غورفيتش في دراسته لأنماط السلطة المستبدة في العالم الثالث وفي قدرتها على توظيف هذا المنتج التكنولوجي لصالح الاستبداد. الاستبداد الذي يقدم على مذبحه عرفة وعواطف زوجته فيدفنان أحياء وهذه هي حال أغلب السحرة الجدد في حياتنا العربية أوحكومات الخبراء في الأنظمة الاستبدادية.

أعود للقول إن عرفة لا يحظى بمواصفات القربان التي تؤهله إلى تغيير مجرى العنف ولذلك فهو يقع في المتن من دائرة العنف التبادلي ولذلك فهو يخسر كل شي فهو لا يعثر على السر، ولا على المقدس، وحتى كتابه مصدر قوته يضيع. وحده حنش خادمه يتمكن من الحصول على كتاب عرفه بعد ضياعه فيهرب به إلى الجبال وهذه هي حال معظم أبطال الميثولوجيا فالحية أوالصل أوالثعبان هو الذي يعثر على السر ويهرب به وهنا تبدوعبقرية محفوظ في اكتناه سر الأساطير وعندها تتعلق الآمال بـ «حنش» الذي لا يصرف اسمه إلى غيره ولا يقلب ولا يحتمل إلا معنى واحدا، إنه حنش وهو ذكر الأفعى (الحية). بذلك يعيدنا محفوظ إلى البدايات الأولى. ففي الميثولوجيات القديمة يكون الشيطان هو الحية، لنقل إنه الحنش / الشيطان الذي أغوى آدم فدفعه إلى المعصية، وأغوى عرفة فدفعه إلى القتل، وبدلاً من أن يعثر عرفة على السر المقدس الذي يمتلكه الجبلاوي، ينتهي به الأمر إلى الضياع والموت في قبر حقير يدفن فيه وزوجته أحياء .

هكذا يرسم لنا نجيب محفوظ المآل الذي انتهى

إليه عرفة، هذا الغريب القادم من المجهول والحائز على سر الأسرار والذي سرعان ما ينتهي إلى سرداب الإرهاب . لذلك ليس غريباً أن يرى المفكر المغاربي عبد الله العروي في إطار تحليله السوسيولوجي لداعية التكنولوجيا أن هذا الأخير إرهابي(٨). وقد أذهب إلى أبعد من ذلك، فمن وجهة نظري أن التحليل السوسيولوجي الذي قادنا إليه العروي في تحليله لأبطال الإيديولوجيا العربية المعاصرة، يظل مضمراً برؤية نجيب محفوظ الروائية لهذه الشخصية الجديدة العجيبة، وأقصد عرفة الذي لا يزيد عن كونه لقيطاً تكنولوجيا ومراهقاً فكرياً لا يقبل بأقل من موت الإله الأخير .

لغز الهبة والهجرة في الاتجاه المعاكس:

من الماركسية كإيديولوجيا إلى الانتربولوجيا، يهاجر موريس غودلييه في الاتجاه المعاكس، ميمماً وجهه شطر الضفة الأخرى لنهر الانتربولوجيا العريض والهادئ، علّه يجد فيها الأمان والجواب عن الأسئلة الكبرى التي ضاعت تحت زحمة ووطأة الإيديولوجيا الماركسية . فقد أقض مضجعه ذلك التكرار البليد لأفكار هيجلية ـ ماركسية كان تيار العلوم الانسانية قد غادرها، وأقض مضجعه أيضاً الركض وراء خصوصية غير أوروبية عرفت باسم نمط الانتاج الآسيوي الذي ألف فيه غودلييه كتاباً موسعاً . كان غودلييه قد صحا على نفسه وفاق من تيهه عندما بدأ بقراءة أعمال الإناسيين (الانتربولوجيين) الكبار، مثل كلود ليفي ستروس ومارسيل موس Muss وبالأخص بحث موس «بحث في الهبة «فيشعر بأنه أصبح انتربولوجيا. يقول غودلييه : لقد أحسست أمام «بحث في الهبة» بأنني بلغت، دفعة واحدة، ضفة نهر عريض وهادئسو يضيف «وشعرت بأنني أصبحت باحثاً في الانتربولوجيا»(٩). وفي هذا السياق يهاجر غودلييه باتجاه غينيا الجديدة ويستقر وسط قبيلة البارويا ويستقر بين ربوعها سنوات عدة في إطار سعيه إلى دراسة الهبة وفك لغزها في المجتمعات القديمة.

وسرعان ما يكتشف أن الهبة قاعدة في المجتمعات القديمة ولكنه سرعان أيضاً ما يكتشف، أن هناك أغراضاً لا توهب وتحظى بقدسية كبيرة وتعرف بالأغراض المقدسة وهنا يتساءل غودلييه ما هي الأغراض المقدسة؟ وبالتالي ما المقدس؟

في مساعيه إلى التعرف على الأغراض المقدسة وعلى الإجابة عن التساؤل: ما المقدس؟ يظل غودلييه حاملاً للوثته الماركسية، فهو يود أن يغوص إلى قلب الأشياء، لنقل إلى بيت الجبلاوي بحسب عرفة، ما يلفت نظره أن الأغراض المقدسة (الكوايماتنييه) kwaimatnie هي أغراض ذكورية، أي أغراض يمتلكها ويستعملها الرجال حصراً. وهنا يحصر غودلييه هدفه في الدخول إلى داخل الأغراض المقدسة، ويتمكن في إطار مساعيه من عقد عهد مع أحد الرجال الأشداء المؤتمنين على الأسرار المقدسة ليمكنه يوماً ما من مشاهدة ما يوجد داخل الكوايماتنييه . وهنا يروي لنا غودلييه ما الذي حدث وماذا كان في داخلها؟

يقول غودلييه: أحسست حتى قبل مجيئه أن شيئاً غريباً كان يحدث. فقد ساد صمت ثقيل وأصبحت القرية فجأة مهجورة بعد أن رحل الجميع لدى سماعهم بأن شيئاً خطيراً على وشك الحدوث، ثم جاء الرجل بصحبة ابنه الذي كان يعيش في دار الرجال أعلى القرية مع الخاضعين لطقوس تلقين الأسرار. لم أكن أتوقع هذه الزيارة. دخل الرجلان لعندي وجلس كل منهما عند أحد طرفي الطاولة . فأطليت برأسي من الباب لأتأكد من أن أحداً لا يستطيع سماعنا فتبين لي أن هناك رجلين وثلاثة من عشيرة الباكيا bakia (أحد فروع البارويا) مسلحين بالأقواس والسهام قد كمنوا حول منزلي لمنع أي شخص من الاقتراب منه. ثم أخرج الرجل من شبكته غرضاً طويلاً محاطاً بشريط من اللحاء أحمر اللون ووضعه على الطاولة . دون أن ينبس ببنت شفة، فحل الشريط وبدأ يفتح الرزمة. استغرق الأمر بعض الوقت، فأصابعه كانت تزيح اللحاء بحيطة ورقة . حين أزاح أخيراً كل اللحاء٠

رأيت جنباً إلى جنب حجراً أسود وعظاماً طويلة مدببة وبضعة أقراص مسطحة سمراء . لم أتمكن من التفوه بأي شيء أوأطلب أي شيء. فلقد أخذ الرجل بالبكاء بصمت متفادياً النظر إلى ما تكشف أمامه . ثم رفع رأسه ومسح عينيه المصطبغتين بالحمرة ونظر إلى ابنه وأعاد صر الرزمة بالرقة نفسها وانتهى الأمر».(١٠)

في تحليله للأغراض المقدسة عند البارويا والتي تعتبر رموزا وهبات من الشمس لأجداد مختلف عشائر البارويا التي تجعلهم مدينين للشمس والقمر بدين لا يمّحي، ولأجدادهم اللذين نقلوا لهم هذه الأسرار .أول ما يكتشفه غودلييه أن الأغراض المقدسة عند البارويا والتي هي أغراض ذكورية كما مر معنا، تستمد قوتها من كونها أنثوية . وأن الحجر الأسود، بحسب البارويا، تسكنه روح نجمة الزهرة .Venus هذا النجم الذي يلتمع صباح مساء والذي يجسد صورة تلك المرأة التي قدمها البارويا هدية لثعبان البيتون Python سيد الرعد والمطر والطمث. وهنا يروي لنا غودلييه أسطورة ذلك الثعبان التي سنحيد عنها بهدف معرفة سر المقدس. أما العظام المدببة فهي عظام نسر . والنسر هو طائر الشمس الذي يحمل إليها صلوات البارويا وأرواحهم. أما الأقراص المسطحة السمراء فيشيح غودلييه بوجهه عنها مؤقتاً ملتفتاً إلى وجود عظمة بشرية في ما بين الأغراض المقدسة. والتي تمثل من وجهة نظره عظمة ساعد أحد أجداد البارويا العظماء والتي تستخدم لثقب أنوف الخاضعين لطقوس تلقين الأسرار في أزمنة أخرى. بهذا تظهر الأغراض المقدسة على أنها تطفح بالمعنى أكثر من كونها رموزاً صرفة؟

النتيجة التي يسوقنا إليها غودلييه واضحة وفيها يكمن سر أسرار البارويا «ففي الغرض المقدس الذي يظهر قدرة الرجال توجد قدرات النساء التي نجح الرجال بتملكها حين سرقوا منهن المزامير»، ولقد استطاع الرجال منذ تلك الأزمنة البدئية إعادة توليد الفتيان خارج أرحام النساء وكان لزاماً عليهم إبقاءهن باستمرار بعيدات ومنفصلات عن قدراتهن الخاصة، أي مستلبات كما نقول اليوم . ويفسر ذلك وجود الأقراص السمراء المسطحة داخل الكوايماتنيه . وهي نوى ثمرة لا تؤكل لشجرة تنمو في غابة الأودية الحارة جنوب أراضي البارويا . ولهذه الأقراص السمراء علامة على جانبها تشبه حدقة العين يسميها البارويا «عين الرضيع». كما يستخدم البارويا هذه النوى في طقوس سحرية مكرسة لوهب الحياة أوردها، ويضعونها أحياناً في الفم ويمصونها لتطهيره في حال تحدثوا عن النساء وعن الأمور الجنسية»(١١).

لا يتوقف غودلييه في سعيه إلى الإجابة عن التساؤل : ما المقدس. عند الأغراض المقدسة ورواية الأساطير المتعلقة بها، بحيث نعثر على مجموعة من الأساطير التي تقول بتحول الإنسان من الحالة الهمجية إلى الحالة الأرقى. ولكنه يقودنا بعد سلسلة من التحليلات لأساطير البارويا إلى القول إن البشر ليسوا هم الذين يمنحون الأشياء معناها وقيمتها المقدسة وإنما الأشياء تحمل معنىً يأتيها من عالم ما ورائي فتنتقله إلى البشر بشروط معينة. ويضيف غودلييه: بعبارة أخرى، يتحقق تركيب القابل للقول وغير القابل للقول، والقابل للتثميل وغير القابل للتمثيل. في غرض ما خارج عن الإنسان لكنه يؤثر تأثيراً كبيراً في البشر وفي سلوكهم وجهودهم . وبعبارة أخرى أيضاً نجد أنفسنا مع الغرض المقدس في نقطة قصوى تتحقق بشكل كامل تلك اللاشفافية اللازمة لإعادة انتاج المجتمع، ولايمكن فيها التعرف على الجهل اللازم للحفاظ على المجتمع»(١٢).

والنتيجة التي يقودنا إليها غودلييه أن البشر يجدون أنفسهم مستلبين تجاه الأغراض المقدسة . ولكنه استلاب من نوع آخر يختلف عن استلاب السيد لعبيده أوالفاتح للشعوب التي أخضعها. فهو استلاب يولد داخل كل فرد لأنه يصدر عن العلاقات التي تشكل الكيان الاجتماعي عند الجميع. هذه النتيجة ترافق

غودلييه في سعيه إلى تعريف المقدس. فالمقدس عنده هوس نمط ما من أنماط العلاقة بالأصول حيث يحل مكان البشر الحقيقيين أقران خياليون لهم أنفسهم».

وبحسب غودلييه أيضا، فالمقدس نمط ما من أنماط علاقة البشر بأصل الأشياء يغيب فيها البشر ويظهر مكانهم أقران لهم أنفسهم، أي رجال خياليين. بذلك يكون المقدس عند غودلييه حالة من الاستلاب «إذ لا يمكن للمقدس أن يظهر إلا إذا غاب شيء ما في الإنسان» وبنفس الوقت لا يمكن للمجتمع الإنساني أن يظهر بدون أن يغيب من الوعي الحضاري الفعال للإنسان في أصل ذاته. وكأن المجتمع لا يمكنه أن يعيش من دون كبت فعل الإنسان في أصل ذاته داخل اللاوعي الجمعي والفردي. وهنا يكمن دور الأساطير التي تفسر من جهة أصل الممتلكات الثقافية (أساطير أصل النار وأسلحة الصيد والنباتات المزروعة والحيوانات الداجنة) ومن جهة أخرى تقوم بتغييب الإنسان في أصله الخاص به، وباستبداله بكائنات خارقة هي أقران له نفسه يتوارى الإنسان الواقعي خلفها.

لا يمهد غودلييه للمصالحة بين الإنسان والإله. إنه يخترق بيت الجبلاوي على طريقته ليكشف لنا مدى اغتراب الإنسان وغربته ولكنه يقودنا إلى اغتراب جديد لأنه ظل مسكونا بهاجس العقل التعليلي وشطحاته المسكونة بهاجس تصفية الحسابات لا تفهم طبيعة الإنسان الذي لا يمكنه العيش بعيدا عن المقدس كما تخبرنا الانتربولوجيا الدينية، وهذا ما يغفل عنه غودلييه الذي يقودنا بوعي منه إلى باحة العنف الدنس من خلال تشكيكه بالمقدس والذي تستعيده البشرية: أي العنف الدنس، هذه الأيام بشكل لا مثيل له، في حين أن نجيب محفوظ ينتبه إليه؟!■

الهوامش والمراجع

١- مرسيا إلياد، رمزية الطقس والأسطورة: المقدس والدنيوي ترجمة نهاد خياطة (دمشق، دار العربي ،١٩٨٧) ص١٨٨ .

٢- كلود لفي ستراوس، الفكر البري، ترجمة نظير جاهل المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر ،١٩٨٤ .

٣- تركي علي الربيعو، من الطين إلى الحجر، (بيروت، المركز الثقافي العربي ،١٩٩٨) انظر المقدمة عن العنف والقداسة .

٤- رينيه جيرار، العنف والمقدس، (دمشق، دار الحصاد ،١٩٩٢) ص١٣٦ وص١٤٦ وما بعد .

٥- العقل التعليلي منوع إيجابي من منوعات العقل الإنساني وهو يحضر في الكثير من الكتابات الانطباعية عن الدين، انظر محمد أركون في تاريخية العقل العربي الإسلامي .

٦- تركي علي الربيعو، من الطين إلى الحجر، (بيروت ،المركز الثقافي العربي ،١٩٩٨) الفصل الثاني المعنون بالعنف والقداسة في سورة الكهف .

٧- رينيه جيرار، العنف والمقدس (دمشق، دار الحصاد ،١٩٩٢) .

٨- عبد الله العروي، الإيديولوجيا العربية المعاصرة (بيروت، المركز الثقافي العربي ،١٩٩٦) .

٩- موريس غودلييه، لغز الهبة، ترجمة رضوان ظاظا (دمشق، دار المدى ،١٩٩٨) .

١٠- المصدر نفسه، ص١٥٥.

١١- موريس غودلييه، ص١٥٧ .

١٢- موريس غودلييه ،ص١٦٩ .

الخيال الشعري الحر

أسلوبية التعبير .. أسلوبية البناء

محمد صابر عبيد *

مدخل:

تشكّل مقتربات الواقع بأقصى امتداداتها، حدود التجربة من الناحية الفعلية، وتتراكم في الذهن وجودا مستقلا، خاضعا لاحكام النمو والنضج والتفاعل، مع آلية الذهن الابداعية.

وهي في وجودها المستقل هذا، لا تعكس سوى «المنظور» في الافق الجمالي الواقعي، والمرتبط أساسا بحدود التجربة وممكناتها الواقعية.

وهنا قد يتساوى معظم الأدباء والفنانين، في مستوى التقدير العام للتجربة، بوصفها نظاما واحدا قائما على أسس موضوعية صرف، بعكس مديات وإشعاعات متقاربة نسبيا.

غير ان التجاوز يبدأ، عندما يبدأ الخيال عمله في التجربة، فتظهر فروقات المدى والاشعاع، بما يتناسب تماما مع الفن العظيم، أو الفن العادي، فتغيب التجربة كونها عملا واقعيا صرفا، عندما يزحف الفن بجيوشه نحو أرض التجربة، ويعيد حرثها وزراعتها من جديد بمنطق جديد وآفاق جديدة وتظهر على أنها إبداعا وفنا خالصا. فهو «بوتقة يذوب في حرارتها الخاص والعام، وينتج عن ذلك الانصهار أكثر من جمع عنصر بآخر أو نقيض بنقيضه، لأنّ الناتج هو تلك العلاقة الاشكالية الحاصلة عن امتزاج الأطراف الثنائية في وحدة سعيدة وصيغة جديدة، تتبدّى بموجبها صورة الواقع المغيّبة أكثر وضوحاً وأشدّ غنى مما كانت عليه في وجودها الخارجي المحايد»[1].

وبقدر ما يكون الخيال حرا وديناميا، فانه يعطي العمل الفني قوة ايحائية واحتمالية أكبر، وحرية الخيال هنا لا تعني انفلاته وفوضويته لأنه سيفقد بذلك اتصاله الضروري والمباشر بمناخ التجربة.

يجب أن تكون «المساحة» بين التجربة وأقصى نقطة في الخيال الشعري الحر، ممغنطة بدرجة تديم الاتصال والحوار ويتوقف هذا على عظمة الفنان وقدرته على تحقيق هذا الهدف المزدوج «المركب» .

كما أن امتداد السقف الخيالي للتجربة يتوقف من جهة أخرى على عمق التجربة وغناها ومستوى نضجها، إذ إنه يمتد ويتّسع ويزدحم بالثراء والتألق بما يتناسب مع العمق والغنى والتوهج الذي تمور به التجربة.

ولحضارة الذهن المبدع وإيمانه بقوة العلم وانجازه أهمية خطيرة في تثقيف خياله الحر وارساء تقاليده، فالثورة الحاصلة في عالم الاتصالات وفي المؤسسة التكنولوجية والعلمية وفي استعمار الفضاء

* ناقد وأكاديمي من العراق.

تداهم تحفّظ الخيال وخوفه من الانطلاق الحر نحو الكشف والابتكار في الاراضي المجهولة البكر.

تعمل قوة الخيال الحر المنظمة على تحرير الحواس وإطلاق مدياتها الانجازية. خارج حدود الأفعال الآلية ذات النمط التقليدي المتوقع، وذلك عن طريق ربط أدائها بالمخيلة.

إذ إن بامكان الأذن «الفنية» المكهربة بقوة الخيال الحر، سماع أشياء خرافية لا تدركها أذن الواقع، كما أن بامكان العين «الفنية» التي تستمد حدّيتها ونفاذها من القوة ذاتها، إبصار أشياء ليس لها أمكنة وقياسات محددة في حدود العالم المرئي.

وكذلك بإمكان الحواس كافة عن طريق قدراتها الفنية الاستثنائية الملحقة بقوة الخيال الحر وفاعليته، ان تتجاوز دورها المحدد في الفعل والتأثير وتنجز للفنان فرصا ابداعية خلاقة تسهم إسهاما فاعلا وقويا في خلود فنه وعظمته.

إن الخيال الحر يقود التأمل نحو المجازفة والابتكار، فالتأمل داخل ناظمة الخيال الحر يفقد وجهه السلبي المدجّن، الذي لا يتعدى حالة الاسترخاء والتحليق في فضاءات موهومة، ويمارس دوره الكشفي في شق الحدود والتآلف مع معطيات اللاممكن. واختراق حواجز المناخات المتاحة ذات الآفاق المحدودة وتوريد الاحتمالات.

فالخيال في قوته الحرة ليس عملية فصل للواقع، لكنّه طاقة ترداد المجاهيل، وتمتلك قدرة فائقة على إعادة صياغة العالم، بانجاز جمالي دينامي بعيدا عن الاضطهاد الذي تمارسه الخبرة.

الخيال الحر يجب أن يتحرر من الخبرة بوصفها رافدا أساسا للإنجاز، فهو في كشوفه الجمالية بعيد عن ضغط الخبرة واندفاعها نحو تقنين أفق الخيال بما يناسب ضروراتها ومداخلاتها، لكنه- أي الخيال- يشارك الخبرة - التجربة، في تلك الحلقة «المعينة» من حلقات الفعل التي تكتسب صفتها الابداعية والجمالية من انجازات الخيال الحر، كقوة ابداعية منظّمة، لا من الكيان العام للخبرة بوصفها تجربة موضوعية.

على هذا الأساس فان الخبرة- التجربة- بمستواها التراكمي لم تستطع ولن تستطيع في أية حلقة من حلقات تطورها أن تصنع الاسطورة، لأنها تتصف دائما بقدرات تركيبية ضعيفة، في حين ينفرد الخيال الحر بقدرته الدائمة على خلق الأسطورة فضلاً عن انه يتكشف باستمرار عن معطيات تصويرية مثيرة ومدهشة .

إنه يمتلك قدرات غير اعتيادية على شحن الاحساسات الحية في التجربة بقوة تنظيمية هائلة تفجر في العمل الفني كلّ مكامن السحر والجمال وتجعل اللامرئي فيه مرئيا.

ولعل الفن الشعري واحد من أكثر الفنون الابداعية قدرة على استقطاب قوة الخيال الحر والامتزاج بفعالياتها، من خلال ابتكار الطرق الجديدة في استثمار مكنونات الذاكرة لخدمة الرؤية الشعرية. فهو «استكشاف دائم لعالم الكلّمة، واستكشاف للوجود عن طريق الكلّمة» (٢)، كما أنه يمتلك قدرة فائقة «على جعل الأشياء المألوفة - أموراً غريبة - وبذا تتاح لنا فرصة رؤية هذه الأشياء كأنها جديدة تماماً» (٣).

الذاكرة بوصفها خزينا فنيا وعنصراً أساسا من عناصر المعرفة مهدّدة بالضياع والتقهقر وضعف التماسك، لان جيوشا من التغيّر تعمل بقوة كبيرة في الوقت الراهن حسب «جرام هيو».

ولا بد لنا بإزاء هذا التهديد أن نقوّي من دفاعاتنا ليس باتجاه تحصينها وتعقيد شبكاتها الدفاعية، بل بمنحها أقوى حدّ مستطاع من المرونة في سبيل خلق قدرة الاحتواء عندها، وجعلها مستقبلا إيجابيا قادرا على التفاعل المستمر، ولها الجرأة والشجاعة الكافية للاستغناء عن رصيدها وتراثها. وإعفائه من صفة التحفظ والقداسة، وتمرين الذاكرة على سهولة الاستبدال.

بمعنى أن بنك المعلومات والخبرات في الذاكرة، يجب أن يكون على استعداد دائم لتجديد وتحديث

العملة المعرفية، أكثر من الاحتفاظ بها، وإنهاك أشكالها وإضعاف سيولتها في الخارج.

ويؤدّي الخيال الحر دورا بالغ الاهمية والخطورة في عملية احتواء التغيّر، وفتح قنوات لاستيعابه، وتحرير مناطق الذاكرة من وهم الاحتفاظ الدائم بالذكريات، على أنها مساحة مقدّسة، ليس من المشروعية والمنطق التصرف بها، وإعادة صياغتها باستمرار .

لهذا فإن النص الشعري الحديث الذي «يبدو منبع النشاط والمتعالي على كلّ نشاط» لا يربط إنجازه في حدود التجربة الفعلية القائمة بالتقدير الخاص على أسس موضوعية بل يفتحه على أدوات الخيال الحر ليخلق من هذه التجربة عالما يطلق في سمائه غيوم الابداع المثقلة بمطر الجمال والفن العظيم . كما « هو – في آن واحد – تجسّد لغوي لكائن، وانفتاح خارج اللغة على كينونة في الغياب»(٥).

ويعمل الخيال الحر على تشكيل ايقاع بانورامي شامل للعمل الشعري يجعل منه كلاً متكاملا متناسقا، لا سيّما إذا نهض على أسلوبية تعبير تعدّ «دراسة لقيم تعبيرية وانطباعية خاصّة. بمختلف وسائل التعبير التي في حوزة اللغة. وترتبط هذه القيم بوجود متغيّرات أسلوبيّة، أي ترتبط بوجود أشكال مختلفة للتعبير عن فكرة واحدة، وهذا يعني وجود مترادفات للتعبير عن وجه خاص من أوجه الايصال»(٦).

شعرية التضاد وأسئلة المخيّلة:

تؤسس المخيّلة العقل الابداعي من خلال الخبرة والثقافة والوعي والتجربة، وهو الذي ينظّم عملية الابداع ويهندسها بصرف النظر عن النوع الابداعي، لذلك فان تفكيك النص ينهض أساسا على فهم فلسفة العقل الابداعي وآليات عمله، وهذا يقودنا إلى إدراك جيولوجيا النص وطبقاته، والثراء الذي ينطوي عليه، بحيث تصبح عملية النقد عملية تنقيبية تتوسل في عملها بمعطيات العقل الميكروسكوبية من أجل التوصل إلى أكثر مناطق النص دقة وغموضا وقلقا.

بمعنى ان النص هو غابة متشابكة معقّدة من الأسئلة المتداخلة التي تحتاج إلى مغامرة من نوع فريد لاجراء حوار سري معها يستهدف فكّ رموزها وتشابكها وتعقيدها وغموضها، ولا بد لهذا الحوار من عقل نقدي مجرب قادر على التأويل يستند إلى منهج خاص وفلسفة خاصة .

بهذه الرؤية سنحاول قراءة قصيدة «إمرأة» للشاعر عبد الوهاب البياتي عبر تلمّس الخصائص الأسلوبيّة والتعبيريّة والبنائيّة :

تعود كلّ ليلة من قبرها النائي
إلى مدائن الصفيح
تصهل مثل فرس في الريح
تمارس الحبّ مع الشيطان في بيوتها
وكلّما أدركها النعاس في تجوالها
عادت إلى الضريح

تتكون القصيدة من «متن» يقدم الواقعة الشعرية من خلال حركة الفعل الشعري المؤلّف للواقعة، ممثلا بالسطور الأربعة الأولى و«هامش» يتدخل بمثابة تعليق مشارك على الواقعة الشعرية، وهو توقيع تقريري يصف الواقعة في خلاصتها النهائية المتكررة ممثلا في السطرين الاخيرين.

أما العنوان فانه جزء مسهم وفاعل في البنية الهيكلّية للنص على المستويين الدلالي والايقاعي ويمتاز بغموض في الفكرة واستقلاليتها.

إنّ الجسر الدلالي الذي تتلاحم فيه خطوط المتن وخطوط الهامش هو «كلّما» الشرطية، وهي تمثل انحرافا سرديا في رواية الواقعة، يعمل على جعل بنية النص الهيكلّية بنية دائرية مغلقة.

تبدأ القصيدة حركتها الدائرية من نقطة صفر المكان «القبر النائي» رمزا للموت والنفي، وتستقر استقرارا مؤقتا في المكان الوسطي المتمركز «الضريح» رمزا للحياة في الموت، إذ إن الذاكرة الشعبية هنا تؤثث المكان بطريقة تتناسب مع الاعتقاد والإيمان.

والانفصال عن المكان في درجة صفر المكان «المغادرة» يمثل انفصالا عن الحرمة والقدسية،

والاندماج بالمكان «الاستقرار المؤقت» يمثل استرجاع هذه الحرمة والقدسية بطريقة جديدة ومختلفة.

منظومة الأفعال في القصيدة تشتغل أسلوبيّاً بمستويين، المستوى الأول منظومة الأفعال في المتن (تعود – تمارس – تصهل) تتطور دراميا بما يناسب تطور الحكاية، فالفعل «تعود» يعكس الدلالة الشرعية لبداية تكون الواقعة الشعرية، والفعل «تمارس» يعكس الاداء الحيوي الحاسم الذي على أساسه تكون الواقعة قد دخلت حيّز التنفيذ الاجرائي، والفعل «تصهل» يشيع الانتشاء بنجاح القصد واستكمال البنية القصصية.

ثم تتدخل «كلمّا» وهي تمثل استدراكا زمنيا بتحويل فضاء الحكاية إلى الماضي، لتسمح بمنظومة أفعال الهامش بالعمل «ادركها – عادت» ذات الأداء الماضوي التقليدي، وهي تمثل ديكورا خلفيا ذا أداء فعلي محموم لا ينتمي إلى آنية الحكاية زمنيا، وتقدم نتيجة مقررة سلفا مع كلّ دورة فعلية للواقعة الشعرية، وتقع عنده في المسافة الدلالية المكونة بين:

كلّما ؟ أدركها – المسافة الدلالية – عادت منظومة المكان أيضاً تعمل بنظام خاص. إذ يبدأ العمل الشعري انطلاقته من درجة صفر المكان «قبرها النائي» بعد أن يبعد المكان عن مسرح الواقعة الشعرية ويجعل منه منطلقا ينطلق من سهم الواقعة ليخترق دائرة الفعل الشعري، وصولا إلى «مدائن الصفيح» المكان الذي يتمتع بمواصفات خاصة تهيء مناخا مثاليا لتحرك أفعال الواقعة وأدائها في المكان السرّي للواقعة «بيوتها» حتى يستقر استقرارا مؤقتا في «الضريح» المكان الذي لم يقترن بالهاء لانه تحول من دلالته الفردية إلى دلالة جماعية لها حضور في الذاكرة الشعبية.

فالقبر النائي هو المشرق المغيّب في الذاكرة إذا افترضنا مستوى رمزيا يجعل

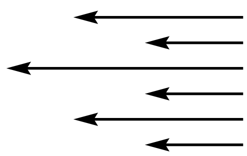
«امرأة = الشمس = الحياة»، وتختص «مدائن الصفيح – بيوتها»، بتوفير فرصة عمل الأفعال بوصفها مسرح الواقعة الشعرية، ويصبح «الضريح» جزءا من فاعلية الواقعة لانه نتيجة لا تتحقق إلاّ بهذا الأداء الاستثنائي لمنظومة الأفعال، وهو الغرب الحاضر المحكوم بالموت على المستوى الرمزي.

منظومة الزمن «كلّ ليلة» منظومة دائرية مغلقة تتحرك بتوقيت ثابت لا يوحي بالمرونة أو الاستثناء، محكومة بالحركة المستمرة، وهي تقدم مساحة زمنية محدّدة مقدّرة على أساس فاعلية الأداء الفعلي المتكرر لأفعال الواقعة، ونصب «كل» هنا ينطوي على حس التحفّز والشروع بالانطلاق والحركة، والعرب بطبيعتهم يميلون إلى الفتح أكثر من ميلهم إلى الضم والجر.

أما المنظومات اللغوية الأخرى فانها تعمل بمعيّة عمل المنظومات آنفة الذكر، وتبقى إضاءات لغوية أخرى تسهم في زيادة تشكلّ أسلوبيّة النظام وشعريته، فالنموذج الشخصاني الوحيد في النص «الشيطان» هو القادر على دخول مساحة ضوء الواقعة محققا الصراع الدرامي مع الشخصية/ الرمز «امرأة»، وهو إنسان مدائن الصفيح، في حين تؤدي مفردة النعاس إلى استنفاد الطاقة المحددة إشارة إلى ان حركية القصيدة محكومة بنظام أسلوبي وتعبيري وبنائي دقيق يعكس شعريتها.

إنّ التدفّق الايقاعي المتمثل بامتدادات السطور الشعرية يتشكلّ على أساس مستوى احتلال سواد الكتابة لبياض الورقة في كلّ سطر، ويؤلّف نظاما هندسيا منتظما يسهم هو الآخر في إظهار شعرية القصيدة.

النظام السطري للقصيدة مكوّن من سهمين، كلّ سهم يمدّ على جانبيه جناحين متساويين في طول الدفقة الايقاعية على النحو الآتي:



صوت الياء الممدود يغيّب حرف الروي، وتغييبه هنا ينسجم دلاليا مع صورة الحضور والغياب لـ «الشمس / الحياة»، فصوت الروي موجود مادة لكنه

مغيّب فعلا، إذن المادة والفعل فيه يتقاسمان الحضور والغياب، وعلى هذا الأساس يقام بينهما هذا الجدل.

ويتوافق هذا القطع مع الأساس التفعيلي لنهايات الجمل الشعرية الثلاث، التي تختتم فضاءها التفعيلي بـ «متف ب– / مستف ر/متف ب–» على التوالي، مما يوحي بوجود علاقة وثيقة بين البنية الايقاعية والبنية الدلالية هذا فضلاً عن وجود توافق تقفوي داخلي ينظم البنية الايقاعية تنظيما هندسيا، إذ إن هذا التوافق يتعشّق بين النظام التقفوي الثلاثي للقصيدة بالصورة الآتية:

الصفيح

بيوتها

الريح

تجوالها

الضريح

القصيدة تنهض في تشكيل أسلوبيتها الهيكلّية على بنيتين، بنية الحضور المرئيّة على سطح النص أو ظاهرة، وبنية الغياب التي تعمل منظوماتها في الجزء الغاطس المظلم من النص وتقدّم أفعالها غير المرئية لتقوم بالمهمة الخفية التي ينهض بها الخيال الشعري الحرّ، ويتكامل على أساسها فضاء القصيدة الأسلوبي.

أسلوبية القص وشعرنة الشخصية:

قصيدة «المعلم» للشاعر يوسف الصائغ أنموذج متقدم من نماذج البناء القصصي في القصيدة العربية الحديثة، ومحاولة ناجحة لأنسنة الشعر الحديث وتحويله إلى كائن حي باستخدام المفردة اليومية الشائعة وضخها بروح الشعر السحرية، لتضج بالحركة والفعل والصيرورة والألق، على نحو تتفاعل فيه أسلوبية التعبير وأسلوبية البناء عبر استلهام الخيال الشعري الحر.

تبدأ القصيدة بتصوير أبعاد المكان بأسلوب قصصي يمهد للحدث:

هي سبّورة

عرضها العمر..

تمتدّ دوني..

وصفٌ صغير

بمدرسة عند «باب المعظم»

وتحديد زمن الحدث الرئيس في القصيدة تحديدا نسبيا..

الوقت.. بين الصباح

وبين الضحى..

ثم يبدأ الحدث – القصة – التاريخ، فحدث القصيدة حدث تاريخي كبير بالمساحة العاطفية والوجودية التي يتحرك عليها وكبير بسيطرته على كلّ القلوب، باختلاف أفكارها وتطلّعاتها وعقائدها واستجاباتها، من خلال وحدة المشاعر المضمّخة بالنضال والألم والمعاناة .

«وطني» مفردة تحمل تراثا عميقا ومكثّفا من الدلالات ينقلها الشاعر إلى عالم القصيدة، لا بل يجعلها عالم القصيدة الرئيس الذي تدور حوله حيواتها الأخرى، يستنطقها ويشحنها بطاقة هائلة من الحسّ العاطفي المرهف المتفجر ثورة وكفاحا..

المفردة لم تأت مستقلة استقلالا ذاتيا، بدلالاتها التقليدية المعروفة، لكنها جاءت ضمن سياق بيت شعري معروف للشاعر احمد شوقي.

وطني لو شغلت بالخلد عنه

نازعتني اليه في الخلد نفسي(٩)

وقد تعشّق هذا البيت بمحطاته المتعاقبة المتصلة بموضوع القصيدة والتحم بها، حتى لكأنه بدا جزءاً منها وكان أفضل ما يكون عليه الاتحاد بين الخاص والعام، والعام والخاص.

المكان يأخذ حيزا مهما من مساحة الفعل الابداعي في القصيدة، فالمسمّيات المكانية فيها «باب المعظم – عقد النصارى – شارع النهر»، تنتزع من الذهن دلالات محددة، إنها ليست أماكن عادية جاءت عند الشاعر عفو الخاطر، بل لها من الدلالات التاريخية والوطنية ما يجعلها قادرة على التوهج ومغادرة الثبات المكاني

الواقعي لتتحول إلى رموز غنية بدلالاتها وعمق معانيها وتنتظم في فضاء الخيال الشعري الحرّ مكتسبة طاقاته وقدراته .

وقد استخدم الشاعر الزمن استخداما أسلوبيا حديثا، فالزمن المحوري لها هو الماضي من حيث تحقق الحدث، غير انه نقله إلى الحاضر نقلا قصصيا محمّلا بحرارة الحاضر زمناً وفاعلية، فاستبطان الزمن جاء بتقنية معاصرة في الفن القصصي «الفلاش باك» الذي ينقل تفاصيل الحدث الدقيقة لينتهي عند:

فمن أين تأتي القصيدة

والوزن مختلف..

والزمان قديم؟

فينتهي معه المشهد الزمني الأول المستمد من الماضي، ليأتي الفعل «كان صوت المعلم» إيذانا بانتهاء لحظة الحدث الماضي المقدم بزمن الحاضر، وبداية لاستكمال التفاصيل الأخرى، عن طريق التعامل الماضوي الصرف مع الحدث:

مات المعلم،

منذ سنين،

ثم الاستخدامات الزمنية الأخرى « كان معي، كان يراقبني، ومرت سنون... الخ».

وعلى الرغم من أن الزمن عبر استخداماته المتنوّعة يحتلّ أفقا زمنيا واسعا، إلاّ أن الشاعر ينظر اليه من زاوية أخرى خاصة، توضّح فلسفة الزمن عنده.. فلا يراه أكثر من:

والعمر

بين الغروب

وبين المساء

فما الذي سيتحقق في هذه اللحظات الزمنية النادرة من فعل إبداعي عال، يكسر فيه الإنسان قسوة الزمن وضيقه وحصاره، إنه امتحان عسير مدمّر.

أمّا على صعيد بناء الحدث، فقد أسهم النمو الدرامي للأفعال، في تصعيد مشاهد الحدث وشحنه بطاقة درامية عاطفية متّقدة:

١ - ففتحت فمي

وتنفّست

ثم تهجأتها

٢ - كنت أقول له «وطني..»

فيشتمني

فأصرخ «بالخلد عنه..»

ويضربني

فأهتف: بالسجن..

صاح

- خذوه إلى السجن

٣ - فتصرخ غاضبة: «لو شغلت»

فيبصق في وجهها

فتهتف: «الخلد عنه..»

ويضربها

فتصيح، وقد غلبتها كرامتها

«نازعتني اليه في...»..

الموت

في حين يعمل التقابل الفعلي على تصعيد دراما الحدث، عبر انفتاح كوة الصراع الفعلي المباشر، الذي يتقنّع خلفه صراع تاريخي دامٍ بين صوت الحق والحرية من جهة وصوت الاضطهاد والقهر والاستلاب من جهة أخرى..

ولعل الحوار بما يمتلكه من دفء واتساق وتناغم عاطفي وطاقة على تثوير حركة المشاهد، وبوصفه تقنية أسلوبية سرد - درامية تضاعف طاقة التعبير والبناء، اسهم هو الآخر في تعميق البنية السرد - درامية لحدث القصيدة:

- من يقرأ البيت ؟

قلت

- أنا

واعترتني، من الزهو

في نبرتي رعدة..

فنهضت..

- على مهل..

قال لي:

- تهجّأ.. على مهل

إنها كلّمة،

ليس يخطئها القلب يا ولدي....

وقد يأتي الحوار معتمدا على الفعل لا على اللغة المباشرة، من خلال التناقض الحاد بين أركان الحوار لكنه مع ذلك يلهب المشهد، ويمنحه طاقة درامية مشعة بنحو كبير:

كنت أقول له: «وطني ...»

فيشتمني

فأصرخ «بالخلد عنه ..»

ويضربني ..

فأهتف: بالسجن..

صاح:

- خذوه إلى السجن

إنّ أبرز ما في القصيدة من مظاهر التقنية القصصية الحديثة أسلوبياً، تعدّد الشخصيات أو الأصوات، ففي القصيدة خمس شخصيات تنطلق منها خمسة أصوات، تشكلّ البناء الهيكلّي العام للحدث، فالشخصية الأولى «المعلّم» هي الشخصية المحورية التاريخية في القصيدة «من يقرأ البيت»، والشخصية الثانية «الطفل - الشاعر» هي شخصية رئيسة تشارك الشخصية الأولى موقع الصدارة في تفاصيل الأحداث «قلت: أنا»، والشخصية الثالثة «المحقّق» وهو يمثل قطبا مهما من أقطاب الحدث «قال المحقّق.. والان من يقرأ البيت؟»، ثم شخصية «العراقية» التي دخلت إلى الحدث كتطور درامي لحركة الشخوص «صاحت: أنا أقرأ البيت» وأخيرا شخصية «المذيع» وهو يدخل إلى ميدان الحدث المتطور من الخارج

«قال المذيع: إذاعة بغداد: طبتم صباحا»، لقد مزج الشاعر بين هذه الأصوات مزجا موفقا، استطاع من خلاله تكثيف زمن تاريخي هائل، متخلّصا بذلك من أي ترهل، كان من الممكن ان يقتل القصيدة فيما لو تسرب إليها، لكنها جاءت محبوكة تماما وبلا زوائد، كما كان للأصوات نكهتها ونتائجها الطيبة، على صعيد تطور بناء القصيدة وأسلوبيتها التعبيرية، وكان لعنصر السؤال في القصيدة بوصفه منبهاً أسلوبيا دور مهم في شد محاورها، إذ انتشرت الأسئلة ذات الاستجابات السريعة المباشرة، على مساحة مهمة من مسرح القصيدة، فمنحتها قدرة أكبر على تأجيج شعلة التناقض والصراع بين أقطاب الحدث الرئيس، وأدىّ اللون كقيمة أسلوبية دورا فاعلا ومؤثرا في تحوّل دلالة الصور الفنية وقلب مداليلها الثابتة، انسجاما مع تطور ونموّ الأجزاء الدقيقة المتفاعلة لدراما القصيدة، فاللون لم يأت لإضافات تزينية، بل لضرورات فعلية وحدثية أسلوبية بالغة الخطورة والأهمية، لذلك فاستخداماته تجاوزت القيمة التشكيلية المباشرة، إلى التأثير في عمق حركة الفعل ونتائجه فأنت لا تشعر باللون كقيمة، قدر إحساسك به كطاقة تولد نتائج سريعة تنمي خيال الحدث، وتشيع فيه مناخا خاصا، إذ ان المتلقي يلتقط انعكاس اللون، أكثر من ادراكه للون بذاته، لأن الاستخدام كان استخداما نتجياً أكثر منه تشكيليا صرفا:

١ - فأسودّ لون الطباشير

وأحمرّ وجه المعلم

٢ - وخذ قلم الفحم

وارسم لنا شاربين

٣ - كان شعر المعلم، يبيضّ من ألم،

٤ - وهذي القصيدة مصبوغة.. بدمائي

في حين اقتصرت صوره الفنية- رغم طرافة بعضها- على المجاز والتشبيه والاستعارة، لان الصورة تفقد جزءا كبيرا من استقلاليتها في البنية الدرامية - القصصية للقصيدة، إذ تنهض الأفعال بأعباء تطور الحدث ونموّه أكثر من التشكيل الصوري.

اشتغلت قصيدة «المعلّم» على استثارة الخيال الشعري الحرّ عبر مجموعة من الحركات السرد- درامية، التي شغلت المتن بشبكة من التنويعات الأسلوبية تعزيزاً لطاقات التعبير الشعرية وإمكاناته البنائية.

أنويّة الشاعر من إحكام التشكيل إلى إثراء الدلالة:

قطعت القصيدة العربية الحديثة أشواطا مهمة على طريق التعدد والتنوع والتحديث، وسلكت في ذلك سبلا بلغت فيها التجربة آفاقا مدهشة حققت لهذه القصيدة مكانة لائقة في المشهد الشعري العالمي، وليس أدل على ذلك من الاهتمام الكبير الذي يحظى به الشعر العربي عالميا على أكثر من صعيد، بالرغم من تلك المحاولات المضادة الساعية إلى تهشميه وعزله داخل منظور ضيق لا يناسب خطورة انجازه . وشاع فهم محدد أجده خاطئا، يتمثل في إقران حداثة القصيدة بقدرتها على النأي عن «أنا» الشاعر، وتفعيل العناصر الدرامية والسردية فيها، وبعث حس ملحمي ينهض على تعدد الأصوات وتنوع مظاهر السرد وتقنياته، على النحو الذي يجعل من القصيدة بانوراما كونية تحكي قصة عصر ومأساة جيل .

وعلى الرغم من أهمية نقل الشعرية العربية الحديثة إلى مواقع جديدة تغني تجربتها وتعمق إمكاناتها وتثري أساليب تعبيرها وعناصر بنائها، فإن الـ «أنا» الشعرية قرينة «الروح» الشعورية مصدر مهم من مصادر خصوبتها الغنائية، وضرورة تاريخية وثقافية وإبداعية ما زال الشعر عند كلّ أمم الدنيا يحفل بها ويغني لها، لكننا ونحن نقارب هذه القضية الشعرية الحساسة لابد لنا ان نعطي توصيفا للأنا الشعرية- موضوع البحث- إذ يحصل اللبس والإشكال دائما بالاحالة على النماذج وليس على المفهوم، ونطمح هنا ان نلفت الانتباه إلى أنّ المقصود بالأنا الشعرية في المنظور النقدي الحديث، البؤرة الذاتية المرتبطة بشبكات التجربة ومنظوماتها المتنوعة، التي تعمل آلياتها في الخلق على تفعيل التجربة الخاصة بالتجربة العامة، والتحرك على مساحة المكان والزمن افقيا وعموديا على النحو الذي لا تستجيب فيه تعبيريا لشخصية الشاعر بوصفه ذاتا اجتماعية- كما يحصل عادة في القصائد الانوية الرديئة- بل بوصفه ذاتا شعرية تفارق اجتماعيتها مفارقة تكاد تكون مطلقة متخلصة بذلك من الكثير من عوالقها الرومانسية العاطفية التي تغرق القصيدة بمياه غير صالحة للشعر، فضلاً عن رفعها إلى مستوى الخيال الشعري الحرّ.

بهذا التصور الأسلوبي تعبيرياً وبنائياً نقرأ قصيدة الشاعر رشدي العامل

«سوناتا للوحدة»[10]، وهي تشتمل على «أنا» شعرية مكبرة بعدسة جالبة للانتباه، ومزوّدة بقدرة تصوير عالية تمزج المكاني بالزماني والطبيعي بالثقافي والحسي بالمعنوي والمفرد بالجمع، ومحكومة بايقاع يتسم بخاصيتي الثراء والانضباط، وينفتح على خيال داخلي ينشد للروح سوناتا للوحدة:

الفانوس المتلألئ في الدرب
يظلّ وحيدا
الحارس، نصف الليل،
يظلّ وحيدا
قاع النهر إذا جفّ الماء
يظلّ وحيدا
الفيل، يحسّ الموت
ينام وحيدا
الطفل، إذا غاب الثدي
يظلّ وحيدا
السجن، إذا غادره السجان
يظلّ وحيدا
والقيد إذا غادره المعصم
ظلّ وحيدا
والكأس إذا فارقه الشارب
ظلّ وحيدا

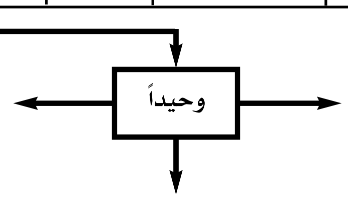
❖❖❖

وأنا ضوء الفانوس
وحارس نصف الليل
وقاع النهر اليابس
والفيل أحس الموت
وطفل ضيّع طعم الثدي
وسجن غادره السجّان

وقيد فارقه المعصم
والكأس يغادرها الشارب
كنت وحيدا

القصيدة في بنائها الأسلوبي الفني تنتمي إلى النظام المقطعي إذ جاءت على مقطعين، ينهض الأول على تأليف مشهد بانورامي يشتغل بوصفه ظهيرا بنائياً تصويريا للحدث الشعري المركزي في القصيدة، ويتركّب هذا المشهد عبر اعتماد أسلوب الصور العنقودية، إذ اشتركت ثماني صور في صناعته، كلّ صورة تتكوّن من ثلاثة عناصر تخضع لسلسلة عمليات متشابهة أو متناظرة، يمكن إظهارها بهذا المرتسم:

البؤرة المادية للصورة	شرط التحول	المستحصل الصوري/ الحال الشعري	
الفانوس	المتلألئ في الدرب	يظل	وحيدا
الحارس	نصف الليل	يظل	وحيدا
قاع النهر	إذا جف الماء	يظل	وحيدا
الفيل	يحس الموت	ينام	وحيدا
الطفل	إذا غاب الثدي	يظل	وحيدا
السجن	إذا غادره السجان	يظل	وحيدا
القيد	إذا غادره المعصم	ظل	وحيدا
الكأس	إذا فارقه الشارب	ظل	وحيدا



إنّ البؤر المادية للصورة «الفانوس/ الحارس، قاع النهر/ الفيل/ الطفل/ السجن/ القيد/ الكأس» هي نماذج مقترحة لبؤر مادية أخرى لا حصر لها، يمكن أن تضيف حبّات جديدة إلى عنقود الصور، وهي تلتئم على محتوى واحد بعد خضوعها لشرط تحوّل متجانس، يفضي بها إلى متحصّل صوري واحد يعزز موقف الحال الشعري «وحيدا» عبر فعل وسيط. كلّ بؤرة مادية/ صورة تتقدم في مساحة التشكيل إلى منطقة «شرط التحول» لتخضع لعملية توصيف «المتلألئ في الدرب» أو تحديد «نصف الليل» أو سلب «يحس الموت» أو تجريد «إذا جفّ الماء/ إذا غاب الثدي/ إذا غادره السجان/ إذا غادره المعصم/ إذا فارقه الشارب». بحيث تكون مهيّأة للدخول في آخر حلقة تكوين صورية تنهض بها الأفعال الوسيطة «يظل/ ينام/ ظلّ»، وصولا إلى الحال الشعرية المنصبّة في بؤرة شعرية مركزية متكررة وضاغطة ومكبّرة «وحيدا».

بانتقال القصيدة إلى مقطعها الثاني الذي تفتحه الأنا الشعرية، يحصل اختزال واضح في الهيئة اللغوية للمقطع الأول، إذ يسحب المتحصّل الصوري المتكرر ثماني مرات في المقطع الأوّل من البؤرة الشعرية المركزية «وحيدا» في منطقة الأنا الشعرية «كنت (كنت وحيدا» ويحصر البؤر الماديّة للصورة بشروط تحوّلها بين «أنا؟ كنت وحيداً»، لتكون بمجموعها مهادا لانتقال الأنا الشعرية إلى متحصّل بؤري مركزي انتهت اليه تجربة الحال واللغة «وحيدا».

لا شك في أن دخول الأنا الشعرية في المقطع الثاني يعمل على تفعيل الحيوات الشعرية في الجزء الأول، ونقل الصور المتناثرة على سطح العنقود إلى حيّز الوحدة الشعرية الحاوية المنتسبة إلى الراوي الشعري. تمتلئ البؤرة المركزية «وحيدا» بدلالة الظمأ والحرمان، وخضع هذا الإفضاء الدلالي لستراتيجية عمل شعري يقوم على تفكيك انتماء البؤر الحاوية للصورة « الفانوس/ الحارس/ قاع النهر/ الفيل/ الطفل/ السجن/ القيد/ الكأس»، وعزلها وإقصائها عن معناها بإدخالها في شروط تحوّل قائمة على العزل والإقصاء، بدرجة تسمح بمرور البؤر نحو متحصّلاتها الصورية المنتهية إلى حال شعري يثري متن القصيدة ويحقق استجابة عالية لعنوانها بجزأيه المنفتح «سوناتا» والضاغط «للوحدة».

اعتمدت القصيدة على تقنية أسلوبية مهمة هي تقنية «التكرار»، وسعت هذه التقنية إلى تفجير البؤرة الدلالية لفظيا وايقاعيا، فالبؤرة المركزية «وحيدا»

تكررت ثماني مرات في المقطع الأول محققة حضورا بصريا وسمعيا طاغيا، أشاع في فضاء القصيدة لون المعنى ورائحته.

وجاء المقطع الثاني ليكرر المقطع الأول كاملا، إذ تكررت البؤر المادية للصورة كلّها، لكنها تكررت بصورها المتحوّلة أولا، وبانتمائها التصويري إلى الأنا الشعرية التي اشتغلت بوصفها بؤرة إشعاع شعرية صورية، تضيء هذه البؤر بأشكالها الجديدة المتحولة «ضوء الفانوس/ حارس نصف الليل/ قاع النهر اليابس/ الفيل أحس الموت/ طفل ضيع طعم الثدي/ سجن غادره السجان/ قيد فارقه المعصم/ الكأس يغادرها الشارب»، واختزل المتكرر البؤري « وحيدا» في المقطع الأول إلى «كنت وحيدا» بانتماء حاسم إلى الأنا الشعرية أيضا.

وتقدم لنا أسلوبية التكرار بهذا الأسلوب فرصة إمكانية قراءة المقطع الثاني قراءة تشكيلية، بوصفه يقف أمام الأول بشكلّ شفاف يتراءى فيه المقطع الأول، ويعمل على أنه خلفية بانورامية متداخلة وموجهة للمقطع الثاني/ القصيدة في مستوى اتصالها بالقارئ/ القراءة.

إنّ أنويّة الشاعر في اتجاهها إلى إحكام التشكيل ترتفع بأسلوبية البناء النصّي، وفي اتجاهها إلى إثراء الدلالة تضاعف طاقته الأسلوبية التعبيرية، بما يتيح فرصة للخيال الشعري الحرّ أن يستديم ويتألّق.

فضاء المخالفة وتوطين الحلم:

يعود «فضاء المخالفة» الذي نقترحه عنوانا لهذا المبحث من الدراسة إلى مرجعية معروفة في الميراث البلاغي العربي تدعى «الطباق». والطباق- كما هو معروف- فن مهم ينطوي على شكلّ بنيوي وسيميائي في آن معا، وأحد أهم مصادر التوتر والصراع المحتمل في بنية القصيدة، وما زال هذا الفن البلاغي- في تقديرنا- بحاجة إلى تفعيل نقدي يفيد من كشوفات المناهج الحديثة، ويذهب ابعد من مجرد التحديد والمنطقة والتوصيف التي درج معظم المشتغلين في حقل البلاغة على الاكتفاء بها والتسليم بما تتيحه من نتائج محدودة وضيقة.

ويعد «الحلم الشعري» وهو الجزء الثاني من عنوان مقاربتنا أحد المناطق التي تشتغل عليها القصيدة العربية الحديثة، وتعيد بها ترتيب المفردات خارج قسرية الضوابط والمقاييس والمواضعات، لكن العمل في هذه المنطقة بكلّ هذه الحرية والانفتاح بحاجة إلى ذكاء شعري متوقد وحساسية عالية، لأن النص الشعري من دونهما يضيع في مياه الرومانسية المالحة، ويتنازل بذلك عن جزء كبير من شعريته، لذا فإن توطين هذا الحلم يمكّن النص من خلق واقع مكاني داخل بنية الحلم، يدعم سلسلة العمليات الشعرية بمتخيل شعري صحي مرهون بوعي ثنائية التداخل والتخارج وعيا تاما وشموليا، يرتقي إلى أعلى منازل الخيال الشعري الحرّ.

قصيدة «غرفة»[11] للشاعر حميد سعيد تطرح مشكلّة سيميائية من لحظة الشروع الأول بافتتاح لعبتها اللغوية:

أفتح عيني
مصابيح الغرفة مطفأة..
أغمضها..
أستحضر ضوءَ يفتح لي أفقا
فأغيّر ألوان الجدران
أستبدل وجه المرأة في اللوحة
ثم أخفف من غلواء الكحل بعينيها..
أطرد هذا الشبح المتخفّي.. خلف شجيرات
يابسة
وأخطّط وجه فتى.. بملامح طيبة
وأقرّبه منها..
تبتسم المرأة.. تخرج من أسر اللوحة
أرقبها..
وهي تغيّر ترتيب أثاث الغرفة
أسعد بالنور الآتي من نافذة قرب سريري
أصحو..

أضواء كابية
ألوان نابية
صحف
وكؤوس فارغة
اللوحة قائمة
وامرأة اللوحة.. تضحك...
هل كانت تسخر من حلمي
أغمض عيني..
أعود إلى النوم

فالعنوان «غرفة» بواقعه التنكري ينطوي على شبكة مقترحة من الاسئلة، تبحث القراءة عن تجلّياتها في المتن النصي، وللعنوان صلة بنائية وثيقة جدا بالمدخل الشعري «الاستهلال» الذي يعقب العنوان مباشرة بادئا بالفعل «أفتح»، وهو يحقّق محاكاة بصرية ولفظية مع «غرفة»، إذ إنّ الفعل «أفتح» في إحالته وسحبه نحو منطقة العنوان رجوعا إلى الوراء وصعودا إلى الأعلى حيث يقع العنوان، فإنه ينهض بمهمتين، مهمة فتح النكرة نحو تعريف ممكن، وفتح غرفة مغلقة- احتمال أن تكون غرفة القصيدة مغلقة في هذا الفضاء السيميائي أقرب كثيرا من أن تكون مفتوحة- وبالتالي فإن هذا الالتحام المباشر بين العنوان «غرفة» وبين أوّل فعل يفتتح به الراوي الشعري مهرجان النص اللغوي «أفتح»، يشعل فتيل الموقعة الشعرية وينقلها إلى مساحة توتر مبكرة.

المدخل الشعري «الاستهلال» يقدم المشكلّة الشعرية للنص عبر معادلته الطباقية الواضحة «فضاء المخالفة»:

أفتح عيني
مصابيح الغرفة مطفأة..
أغمضها..
أستحضر ضوءً يفتح لي أفقا

وتضع المعادلة « أفتح/ أغمض» و«مطفأة/ ضوء» مسار المشكلّة في الطريق السليم، بالقدر الذي تستجيب له مكانية العنوان «غرفة»، وقابلية الحلم الشعري في خياله الحرّ على توطينها في طبقة معينة من طبقات النص.

يتصل الفعل الابتدائي للراوي «أفتح» بمفعوله «عيني» اتصالا مباشرا يزيح الراوي الفاعل – نحويا – إلى فضاء الاستتار، و«العين» هي أداة الفاصل البصري بين المرئي الواقعي والمرئي المتخيّل من خلال سياستها في الانفتاح والانغلاق، وثمة تماه كبير وواضح بين «العين» و«غرفة» في النص، ووقوع الفعل «أفتح» بينهما يعزّز من هذا التوصل.

ومنذ الجملة الشعرية الأولى بعد هذه الافتتاحية الاشكالية تنزاح صورة المكان «غرفة» بأفقها المكاني الواقعي «مصابيح الغرفة مطفأة» الخاضع لمدركات الفعالية البصرية «افتح عيني»، لتتحول بالفعل «أغمضها» إلى مستوى آخر تصبح العين فيه هي الغرفة، من خلال الاستعارة الصريحة للمعادل المفقود في الصورة المزاحة «استحضر ضوء يفتح لي أفقا»، إذ ان «ضوء» يعيد انتاج الفعل الابتدائي الأول «يفتح» على نحو يتأكد فيه انتقال بنية اللغة إلى بداية ثانية، تسهّل بنيويا إمكانية الانتقال إلى المتن، وتشير سيميائيا إلى إمكانية إنتاج الدلالة «يفتح لي أفقا»، بما يحقق للاستهلال قوة شعرية للنص انفتاحا مباشرا وفوريا.

يخضع المتن النصي خضوعا شبه تام لعمل منظومة فعلية متجانسة تجانسا دراميا واضحا وسريعا ومتعاقبا، إذ إن ايقاع السرعة والتلاحق الذي تحركت فيه الأفعال في الجزء الأول من المتن «أغير/ أستبدل/ أخفف/ أطرد/ أخطط/ أقرب» أعطى للراوي الشعري سلطة الهيمنة على التلاعب بالمشهد وصوغ مفرداته على نحو يتحول فيه إلى رسام، وشهوة الرسم المتجلية هنا توحي بتمكّن هذا الحلم «حلم الرسم» من الراوي، وهو يرغم المتن على قبوله رساما. ولعل ذلك ما يفسر كثافة الأداء الفعلي وتركيزه في محيط اللوحة، بحيث يعيد إنتاجها من جديد وينتمي إليه انتماء حاسما ولكن الراوي وهو يسرد حلمه

التشكيلي بفعاليات ادائية تفجّر اللوحة بمعطيات جديدة لا يبقى مستسلما لقيود هذا الحلم ومقتضياته، إذ يمنح شخصية اللوحة المركزية «المرأة» حريتها في لحظة توتر شعرية «داخلية» عالية «أقرّبه منها» لتغادر معتقل التشكيل في الجزء الثاني من المتن، وتنفتح أسلوبياً على ميدان الفعل الشعري انفتاحا متدخلا يسهم في تفعيل دور الراوي في التغيير والاستبدال:

تبتسم المرأة.. تخرج من أسر اللوحة
أرقبها..
وهي تغيّر ترتيب أثاث الغرفة

إذ تتخلق الشخصية في مرحلة تحوّل شعري وتفتح فجوة سردية في رواية الراوي تصيبه بحالة من الرضا والاطمئنان «أرقبها»، ليتدخل الزمن في إنهاء حلم الخلق والتشكيل مشيعا في المناخ الشعري كشفا ووضوحا عاليين، يشيان ببداية مشرقة «أسعد بالنور الآتي من نافذة قرب سريري» تبدو فيها الحال الشعرية وقد استكملت واكتفت في نهاية ممكنة للقصيدة.

يبدو أنّ الراوي الشعري لا يكتفي بهذه النهاية الممكنة للقصيدة مؤمنا بأهمية ما تبقى ويمكن روايته، عائدا في دورة كاملة إلى بداية الاستهلال الشعري «افتح عيني/مصابيح الغرفة مطفأة»، من خلال استخدام الفعل «أصحو» الموازي والمعادل لجملة «أفتح عيني» الاستهلالية، ليصف ما استعصى عليه وصفه هناك حيث الظلمة و «مصابيح الغرفة مطفأة»، في الوقت الذي أصبح فيه ذلك ممكنا تحت قوة «النور الآتي من نافذة قرب سريري».

يأتي الوصف على شكل لقطات ثابتة موزعة تضعف فيها الحركة والتواصل إلى أقصى حد ممكن:

أضواء كابية
ألوان نابية
صحف
وكؤوس فارغة

في ملاحقة بصرية لمفردات المشهد السلبية. لكن إحالة العمليات الشعرية في القصيدة على منطقة الصحو لا تضعف صلتها بالمتخيّل المنجز، لأنه بعد هذا الركود الحركي في المفردات الأسمية الموصوفة التي يمكن أن نعدّها مفصلا رخوا في جسد القصيدة يجعلها أكثر مرونة وديناميـة في استئناف شغلها الشعري، تعود ظلال المشهد المتصل بالمتخيّل – على نحو ما – إلى التمظهر:

اللوحة قائمة
وامرأة اللوحة.. تضحك..
هل كانت تسخر من حلمي

لتنتقل الحال الشعرية إلى بعد جديد يضاعف شعرية النص تعبيرياً وبنائيّاً في بؤرة من بؤره، ليضع الاستفهام الاستنكاري «هل كانت تسخر من حلمي» نهاية ممكنة أخرى للقصيدة .

اشتغل المنطق السردي في القصيدة بنحو عميق وواضح، وشغل الراوي المتكلّم أكثر مساحات العمل ساردا وواصفا وفاعلا ومتأملا، وتمخض هذا الأشغال المتعدد الفعاليات عن قدرة في الالتقاط والادراك، بما يضاعف من شعرية النص.

وأغرى ذلك الراوي الشعري بمواصلة اللعبة السردية على حساب اللعبة الشعرية، فالنص اكتفى بالاستفهام الاستنكاري «هل كانت تسخر من حلمي» شعريا لكنه لم يكتف سرديا، مما قاده إلى إضافة وحدة سردية تكميلية خاملة:

أغمض عيني..
أعود إلى النوم

لا تؤدي وظيفة شعرية وتقلّل من تناسق التكوين البنيوي «الشعري» للنص، لكنها تشيع رغبة السرد في استكمال ما يعتقده هيكلاً سرديا.

أسلوبية الصورة المحورية ودينامية الطبيعة:

تشكلّ الصورة الفنية واحدة من أكثر مشكلات

الفن الشعري تعقيدا، وتعرضا للتحليل والاستنتاج والتخريج، إذ أفرزت السنوات الاخيرة الكثير من المصطلحات داخل دائرة الصورة، تتباين عادة في أشكالها ومعطياتها، لكنها تجد دائما تبريرات منطقية يتفاوت حظها في درجة الإقناع، إلاّ أنها تبقى معرّضة للحوار والمناقشة والقبول والاعتراض.

ولسنا هنا بصدد الاعتراض على مصطلح أو المراهنة على اخر، لكننا وددنا إيجاد مخرج لمصطلح (الصورة المحورية) لا على سبيل التعميم، فجل ما نطمح إليه، أن يخدم هذا المصطلح منهجنا المستند إلى طبيعة الخيال الشعري الحرّ في الكشف عن أسلوبية التعبير الصوري.

وربما كان من الضروري إعطاء تفسير لهذا المصطلح، أو تحديد مفهومه، وقد يصطلح عليه البعض بتسميات أخرى مثل (الصورة الكلّية) أو (الصورة العنقودية) أو غير ذلك، غير أننا نقصد بالصورة المحورية، نمطا من الصور الفنية، لا يتكامل بشكله النهائي إلا من خلال شرائح صورية متنوعة ومتعاقبة، تسهم في بناء صرح الصورة النهائية بنحو محوري مركب، أي ان الشريحة الصورية اللاحقة تبنى على أساس سابقتها، وتتداخل معها من خلال عنصر مشترك هو معامل الطبيعة، الذي يشكلّ خيطا سرّيا يربط أجزاء الصورة، ويشكّل محورها الأساس وقد يكون هناك معامل آخر يشكّل في الصورة بديلا للطبيعة، إلاّ أن هذه القصيدة الموسومة «وجه من جمر وماء»[١٢]، للشاعر (علي جعفر العلاق) تنتمي انتماء أصيلاً وحاسما للطبيعة، وقد يكون عنوان القصيدة فاعلا فعلا أسلوبياً مؤثراً على هذا الصعيد (جمر+ ماء)، عنصران متناقضان من عناصر الطبيعة، يطفيء أحدهما الآخر ويشعل أحدهما الآخر في الوقت نفسه.

أنّها حالة من حالات اصطياد اللحظة الخلاّقة، إذ يتكون فيها الفعل المعجز في لمحة خاطفة، هي الوحيدة التي يتفق فيها المتناقضان. ولعلّ هذه الحالة تقترن بفعل الشهادة (المعجز) الذي حاول العلاق رسمه في القصيدة بهذه الطريقة التي حاولت إنهاء الحدود الفاصلة بين الحياة والموت، فليس ثمة موت أو حياة في القصيدة. إنّما هناك شيء واحد هو الخلود المقترن بمساحة الطبيعة اللامتناهية، التي تترشح منها كلّ أشكال الخلود.

شجر
يغمر رمل الروح
١ [بالورد، وماء الذاكرة
[بالشذا والموج،
٢ [مفتوح، كما الأفق
[على ضوء الغيوم العابرة
٣ [أهل بالضوء
[والوحشة تيجان
[من البرد، تلفّ المقبرة

الصورة هنا محورية ذات وظيفة مزدوجة باعتمادها على عنصر الطبيعة، المتحركة، ومكونة من ثلاث شرائح صورية، كما هو مقسم على الصورة في أعلاه.

فالانسياح والتدفق الذي تفرزه الشريحة الصورية الأولى (١)، والانفتاح والشيوع الذي توفّره الشريحة الصورية الثانية (٢)، والطبيعة المكانية المنعكسة سيكولوجيا، على مخيلة الشاعر في الشريحة الصورية الثالثة (٣)، باعتمادها على التركيب المحوري المتعاقب في الشرائح الثلاث، تشكّل النتيجة النهائية للصورة، إذ إنها لا تتكامل إلا بانتهاء الشرائح الصورية من إنهاء فعلها التصويري داخل مساحة الصورة.

ويأخذ التصوير التشبيهي في القصيدة النسق نفسه:

كان مألوفا
كما الماء، مشاعا
مثل لون الصبح،
بل كنا نراه

بيننا
فينا
حوالينا
وما كنا نراه

من خلال ضخّ مدلول «الإعجاز» المراد توحيده في القصيدة (بل كنا نراه – بيننا – فينا – حوالينا – وما كنا نراه)، صورة «السر» الذي يجعل من الشهيد كائنا مستقلا عن الحياة الطبيعية ويمتلك قدرات سرية وسحرية خالدة، تجعله يجمع المتناقضات ويلغي التناقض الحاصل بينها، بطريقة غير مدركة «كنا نراه– ما كنا نراه، وجه من جمر وماء».

وقد تقترب الصورة أحيانا من المطابقة الجميلة الموحية:

فجأة
يصعد كالغيمة
بل يهبط كالنيزك

فصعوده كالغيمة صعودا احتفاليا مراسيميا يحقق مطابقة مع هبوط النيزك هبوطا صاعقا مختزلا للزمن.

ولا تخلو القصيدة من إستطالات، قد تخلّ بهذه الهندسة البنائيّة الأسلوبيّة التي يهتم بها العلاق كثيرا في بناء قصائده.

بدلا عنا يموت
بدلا عن ذلك المرعى،
وذاك القمر العالي،
وعن هذي البيوت
بدلا عنّي يموت

فالأسطر الشعرية الأربعة بعد السطر الأول (بدلا عنا يموت) لا تستطيع تحقيق شيء حاسم وواضح، لانها تذوب وتخضع في عطائها الفكري والتصويري للسطر الأول، وقد يكون حذفها عاملا مهما في ازدياد زخم وإشارية السطر الأول، لأنّه سوف يكتسب قوة أكبر، لكثرة المداليل التي ستنتمي اليه، وعدم تفريقها وتوزيعها بنحو تقريري، على مساحة كتابية وشعورية وتفسيرية واسعة.

ثم تنتهي القصيدة باعتماد أسلوب تقريب الصورة عبر المقاطع. من البعيد إلى القريب، باعتماد الضمير المخاطب «أنت».

أنت عشبي
وكتاباتي
حاضناً كلّ سماء
أنت ملء الأغنيات
مطرا يغمر أرض الروح بالورد
وملء الطرقات
أفقا ينهض ما بين حصاة
وحصاة..

إذ يعد خطابا مباشرا مخترقا لأي فاصل أو حاجز، مما يدل على انعدام الفواصل والحواجز وحصر الحياة في أوسع أشكالها في (أفقا ينهض ما بين حصاة.. وحصاة..)، لتتحول الشهادة إلى حالة تتسع بسعة الحياة، وتنتشر على مساحتها بنحو تخفق أية قدرة مهما كانت جبارة. في فصل كائنين متلاحمين. يعد أحدهما علّة وجود الآخر. الصورة في هذه القصيدة إذن صورة فاعلة «دينامية» تتلاءم مع دينامية الطبيعة وحركتها الفاعلة، وبهذا اعتمدت الصورة المحورية على الطبيعة في حركتها وعنفوانها وتعاقب سلطتها، فاتسمت بمفرداتها وخصوصيتها وابتعدت القصيدة عن السقوط في ساحة الرثاء المخصصة للبكاء والنحيب، واختارت منطقة الحياة الزاخرة بفرح الطبيعة وعطائها.

إنّ قاموس الطبيعة اللغوي سيطر سيطرة كاملة على مساحة اللغة في القصيدة، وهذا الاستئثار الكبير بلغة الطبيعة هو الذي منح القصيدة حركة داخلية دائبة، تصادر الموت وتنشر وهج الحياة والخلود في كلّ مكان (شجر، رجل، الورد، ماء، الشذا، الموج، الأفق، الغيوم، الضوء، البرد، الماء، الصبح، الغيمة، النيزك،

المياه، المرعى، القمر، جمر، ماء، عشبي، مائي، سماء، الورد، أفقا، حصاة، حصاة).

من هنا يمكن معاينة الصورة المحوريّة تشكّلاً من تشكّلات الخيال الشعري الحرّ إذ تشتغل آليتها الحركيّة بأسلوبيّة تعبير مصوّرة تفيد من منطق الطبيعي في رفد بناء الشعري، بحيث تتمظهر صورة الشهادة بوصفها منبعاً أساساً وأوليّاً من المنابع التي تمتدّ إليّها يد الشعر لتنهل منها خلوداً مستعاراً للكلمات.

شعرية الإقصاء وأسلوبية التعبير المختزل:

يتمرأى النص الشعري الحديث بمجموعة متجانسة أو غير متجانسة من المرايا، وهو يقدم شعريته مستنهضا في المتلقي كلّ طاقات الاستقبال التي يتحرك عليها شريط الواقعة الشعرية .

قصيدة (عزلة) (١٣) للشاعر عدنان الصائغ تستثمر فكرة (الإقصاء) على المستويين المكاني والزمني:

أخيراً
سأختار لي كتبا
وأقول: هي الأصدقاء
ورصيفا أقسّمه بخطاي- كما أشتهي-
وطنا...
ركن بار
فضاء
أخبىء في شرشفي حلما- للمساء-
أتوهّمه امرأة لا تخون
سأرسم نافذة في الجدار
وسرب طيور تحطّ على غصن روحي
تشاغلني بالغناء
....
....
....
.... هكذا أنتقي
عزلتي
وسأعتادها
....
....
غير أني.. إذا اشتقت للآخرين
سأجلس قلبي إلى الطاولة
وأحصي له الطعنات

فالعنوان يحيل على (الإقصاء المكاني)، ومفتتح القصيدة يحيل على (الاقصاء الزمني) إقصاء المتن الزمني للتجربة – الواقعة وافتتاح الهامش الزمني وهو يمثل واقعا نتجيا ينطوي على الحتمية والاستقرار.

بمعنى أنّ النص يبدأ من نهاية الفاصل الزمني للواقعة، ويتحرك كما يبدو في المتبقي الزمني.

الواقعة الشعرية في النص كما تقدّمها الأفعال واقعة لما تتحقق بعد، لكنها في سبيلها إلى التحقق على مستوى، النية والتخطيط، بمعنى أن الأفعال تتحرك في زمن قادم. لتنشئ واقعة وهمية قابلة للتحقق أو عدمه (سأختار/ سأرسم/ سأعتاد/ سأجلس) واقعة في الخيال الحرّ تستند إلى جملة واقعات مثمرة في الذاكرة، وتبني منظومات حركتها وفعالياتها على أساسها النتجي.

تنقسم الواقعة على أربعة أشواط شعرية، يؤدي كلّ شوط وظيفة محددة، ويعمل مجموع هذه الوظائف على تشكيل (شعرية الاقصاء).

يبدأ الخيال الشعري الحرّ في النص بالعمل من حيث انتهت الواقعة الفعلية عند تخوم الذاكرة، وعمله أشبه بالمونولوج الداخلي الذي يؤوّل الخيبة من جهة، ويرسم سيناريو على أساس الجدل الحاصل في أفعال الحرية بين سجن الخارج وحرية الداخل من جهة أخرى.

الشوط الأول من أشواط الواقعة الشعرية هو شوط (الاستبدال)، وفيه إحالة على المتنبي (وخير جليس في الأنام كتاب)، إلاّ أنّ كتاب المتنبي هو كتاب مطلق في حين يأتي كتاب النص محددا لان الكتب من دون اختيار أمر قابل هنا للخيانة والسقوط في الخديعة.

منظومة الأفعال هي التي تخترع الواقعة وتصنع شبكة نسيجها، فابتداء من الفعل (سأختار) وهو ينطوي على دلالة غير متحققة، ثم (أقول) حماس توكيد الاختيار، وحرية الفعل وانفتاحه، بالاشتراك مع (اشتهي) (أخبيء) وهما يقومان بصناعة ذاكرة قادمة من فضاء الواقعة، وانتهاء بالفعل (اتوهم) الذي يمثل تجاوزا لواقع النص الحلمي، يتشكّل فضاء حلمي مطلق الحرية لهذا الشوط.

أمّا منظومة المكان فانها تنطلق من البؤرة المكانية (رصيفا) وهي تمثل مكانا مرئيا مقاسا يمتلك حضورا في الذاكرة الشعرية يتحول إلى عالم شعري قابل للتوليد باتجاه فكرة الصعلكة الشعرية.

تولد هذه البؤرة مقترحات مكانية متعددة تتقدمها (وطنا) وهو مكان غير مرئي وغير محدد يمتلك حضورا عاطفيا وتاريخيا في الذهن البشري، ثم (ركن بار) مكان محدد مرئي ضيّق يمثّل ملاذا، وأخيراً المكان الذهني الحلمي الشعري (فضاء) إنّ هذه المقاربات المكانية مقاربات مقترحة قابلة للزيادة أو النقصان، الحذف أو الإضافة حسب متطلبات ومستجدات الواقعة.

وتشتغل هذه المنظومة داخل فضاء زمني قريب يتحرك باتجاه الواقعة (المساء) وانسجاما مع حركة حامل الواقعة (خطاي) وهو مقياس الحركة البشرية وفاعليتها والأداة الأساس للفعل الحركي.

أمّا الشوط الثاني فهو شوط التمثل والاستيعاب الذي يبدأ بالفعل (سأرسم)، وهو يشير إلى التحوّل نحو دائرة الفعل الشخصي المحض، انه مرحلة ثانية أكثر ضيقا في دائرة العزلة، لاسيما إذا اقترن بالمحدد المكاني (نافذة) المنطوي على فضاء مطلق يصل إلى مرحلة التمني (سرب طيور).

ثم تشتغل الحاجة إلى كسب الزمن من أجل امتصاص حدّة الغربة وجذوتها المتقدة (تشاغلني) في محاولة لملء الفراغ بوساطة القفز فوق الألم الذي تنتجه الواقعة (الغناء)، فهو استحضار الخارج المنفتح داخل قفص الغربة المقفل كي تقوم الواقعة بقلب هذه المعادلة واستبدال مستويات الدلالة فيها.

إنّ الفضاء اللغوي لهذا الشوط يقود إلى تمرين الروح على تفتيت الحزن وتصريفه. ويختص الشوط الثالث باختزال الواقعة، إذ ان مفردة (الغناء) التي يختتم بها الشوط السابق فضاءه اللغوي، تتحول بموحياتها إلى غناء تحريري مصوّر، والسطور المنقّطة التي تعقبها ما هي إلاّ موسيقى تصويرية تهدأ شيئا فشيئا حتى تستقر في (هكذا) إشارة إلى اكتمال صورة الواقعة المقترحة المرسومة، ليأتي الفعل (أنتقي) اختيارا حرا مفتوحا تنتقل فيه الواقعة من الاختيار إلى الانتقاء لاستكمال مشكل الواقعة في مكانية شعرية مقفلة (عزلتي).

يمثل هذا الشوط شوط الاستقرار الحركي والادائي هدوء حركة الفعل الشعري، ويظهر على المستوى الإيقاعي خياران، خيار التدوير ليستمر (المتقارب)، وخيار القطع لينتقل إلى (المتدارك).

أمّا الشوط الرابع الذي يبدأ كذلك بموسيقى تصويرية ممثّلة في السطور المنقّطة وهي تشيع مناخ الخيبة وتوحي به، فهو شوط (الاستدراك) الذي يبتدئ بالانعطافة الاستدراكية (غير أني) وهي تمثل تشبثا وتمسّكا بالواقعة قبل أن تؤول إلى اختتام فعالياتها. وتأتي (إذا) الشرطية كي تتحدى المشاعر في محاولة لتغييب الحال الشعرية ونفيها، ويستخدم النص في شوطه هذا (الأخرين) بعد أن فقدوا صفة الأصدقاء وانضمّوا إلى الصفة الجمعية.

ويؤدي حرف الجر في (سأجلس قلبي إلى الطاولة) إلى التشخيص والتجسيم بفعل ضخامة حجم المعاناة واتساعها، ثم تأتي (الطعنات) لتوسّع دلالة القصدية في الإيذاء .

إنّ قصيدة (عزلة) هي قصيدة صمت تنتج صوتا مغلقا يتحرك في محيط دائرة الداخل بنحو دائري، يزيد من فاعلية الخيال الشعري الحرّ ويفتحه على آفاق أسلوبيّة أوسع.

أسلوبية حضور المجهول وغياب المعلوم:

يعتمد النص الشهري، الموسوم (لعبة) (١٤) للشاعر هادي ياسين علي، على لعبة المجهول والمعلوم، المعتمدة، في أساسياتها، على صراع قطبي الخيال الشعري الحر.

كم طرقت ريح على بابنا
وأوهمتنا انه الآتي
وكلّما قمت لفتح الباب
قلت لنفسي:
كم تدفأنا على وهمنا؟
ماذا لو انه
قد أخطأ الطريق مرة
وجاء
كيف ترى
سينقضي الشتاء؟

القطب الموجب (الشعري)، الذي يتفوق على الاحتمال، ويمنح الرؤية الشعرية منطقا وذاكرة حديثة، خارج مدى الحرث والتجريب، وخارج حدود (الماضي) بمعناه الذاكراتي الاستلابي، هذه الذاكرة يتملكها نزوع دائم وقلق، نحو المستقبل (الآتي).

ذاكرة تعمل بفاعلية العقل، وما ينطوي عليه من معطيات صادمة، وما يترشح عنه من رؤى هادمة لسيادة الذوق التراكمي الغريزي، ذاكرة هدّامة مقوّضة، لا تستند إلى خبرة عملية سابقة، بوصف أن خبرتها تسكن في المستقبل، في الذي لم يأت وليس في الذي أتى، تهدم التقليد وتقوّض أركان القواعد الجمالية، التي استأنس لها واقتنع بها وروّضها الفن القائم.

والقطب السالب (العاطفي)، الذي ينجز النص في حضرته قبل إنجازه، بمعنى أنّه يعتمد على خبرات (فنية) سابقة، (جاهزة) في إبداع النص.

إذن الصراع قائم بين الشعري والعاطفي، بين الشعري بمعناه الابداعي، الخلاّق، الخصب، وبين العاطفي بمعناه الساذج، المستعاد، الأليف.

إنّ هذا المدخل الموجز، يشكّل منطلقا أساسا، من المنطلقات التي يستند إليها ديالكتيك النص الشعري الحديث، رأينا في نص (لعبة) للشاعر هادي ياسين علي، مناسبة ما لطرحه بهذا الشكلّ، وليس بالضرورة ان يكون في هذا النص إحالة تامة على هذا المنطلق، غير ان فيه ما يجعلنا نثق بخصوبة خيال الشاعر الحرّ، في مجال تعدد احتمالات النص.

يتكوّن النص، في نسيجه العام، من مجموعة من الاسئلة المرسلة من الداخل إلى الداخل الأكثر عمقا، وهي ليست أسئلة حاسمة تقتضي ضرورة الإجابة، بل هي أسئلة استفهامية، تدخل في مناخ المونولوج، ويسيطر عليها الانكسار، والتعلّق بالمستقبل - القدر بمعناه الاحتمالي:

١. كم طرقت ريح على بابنا؟
٢. كم تدفَأنا على وهمنا؟
٣. ماذا لو انه.
قد أخطأ الطريق مرة
وجاء
٤. كيف ترى
سينقضي الشتاء؟

تنقسم هذه النماذج الاستفهامية الأربعة بوصفها منبهات أسلوبية على قسمين، يرتبط القسم الأول منها بالخبرة- الماضي- المألوف (كم طرقت/ كم تدفأنا)، بدلالة أداة الاستفهام (كم)، والفعلين الماضيين (طرقت/تدفأنا).

إنّ أداة الاستفهام في ارتباطها بالفعل الماضي، تحيل على تعددية منجزة (كاملة الإنجاز)، وتشكّل عبئا على الذاكرة والخيال الشعري الحرّ، لأنها ان احتملت الصواب والخطأ، فلا تحتمله إلاّ على مستوى العدد (الكم)، وليس على مستوى النوع المفاجئ (الحديث)، في حين يرتبط القسم الثاني منها بفرض المستقبل، بالاحتمال المجهول (ماذا لو انه قد أخطأ/

كيف ترى سينقضي)، إذ نرى بأنّ تركيب اللغة تركيبا متداخلا على مستوى تشابك التركيب الخارجي والنسيج الداخلي .

١ - ماذا + لو + ان + (ضمير الغائب) + قد + أخطأ .

٢ - كيف + ترى + السين (المستقبلية) + ينقضي .

ويعتمد إنجاز (فضاء إجابة) للسؤال (كيف ترى سينقضي الشتاء؟)، على ضيق إنجاز (فضاء إجابة) للسؤال السابق له (ماذا لو انه قد أخطأ..؟) القائم على أساس أداة التمني (لو) وما تحقق من حضور سلبي (إخفاقي)، في الذاكرة الشعبية (الجماعية)، أو في اللاشعور الجمعي الشعبي، من أنها وسيلة للتعويض عن غير المتحقق، الذي لا يتحقق مطلقا.

إنّها تعلل بأمل قائم، لكنه لم ولن يأتي، إنه أمل (غودوي).

فالأسئلة في القسم الأول، أسئلة منطفئة زائلة، في حين أسئلة القسم الثاني مشتعلة متحّفزة، مشعّة باستمرار وذات حالة إرسالية غير منتهية .

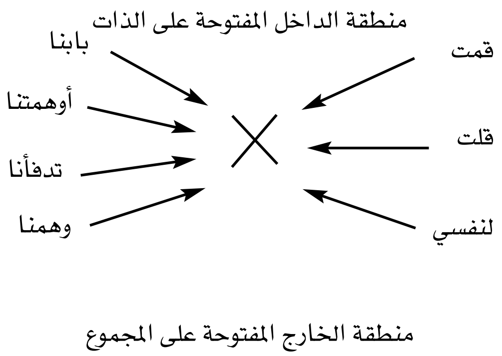
لذلك فان النص في حقيقته، نصان مستقلاّن مختلفان، لكنّهما يرتبطان معا بالدرجة التي يرتبط فيها المجهول بالمعلوم، بمنطقة حرة، لا تنتمي بالضرورة إلى المجهول أو المعلوم بنحو حاسم ونهائي.

فالنص الأول:

كم طرقت ريح على بابنا
وأوهمتنا أنّه الآتي
وكلّما قمت لفتح الباب
قلت لنفسي:
كم تدفأنا على وهمنا ؟

نص محايد، لكن حياده ممزوج بالقلق، وبمحاولة إدخال الذات في المجموع، كوسيلة من وسائل الاحتماء، من الضغط أو مجموعة الضغوط التي تتلقاها الذات بمفردها.

وسنحاول من خلال هذا التخطيط البسيط، توضيح هذه العلاقة:



فتاء الفاعل في (قمت) و(قلت) وياء المتكلّم في (نفسي) عاجزة في النص عن القيام بالأداء المقرّر أن تقوم به، في نطاق منطقة الداخل المفتوحة على الذات، بنحو ضيّق ومحدد لذلك فهي تستند إلى منطقة الخارج، المفتوحة على المجموع، لتستقطب منها دفئا أدائيّاً، وشعورا بالاتكاء، والإحساس بالرصيد الماضوي، بوصف ان النص ماضوي محض، وهذا ما يفسر تكرار ضمير الجماعة (نا) أربع مرات، مرتين في الاسمين المجرورين (بابنا/ وهمنا)، ومرتين في الفعلين الماضيين (أوهمتنا/ تدفأنا).

لقد تكشّف النص عن رمزين أساسين يثويان في المفردات بمستواهما الدلالي- المجازي، وتجلّت رمزيتهما في الدلالات المضافة التي عمّقها نسيج النص، وليس بالمستوى الوضعي للدلالة.

الرمز الأول يسكن في مفردة (ريح) الفكرة، وهي رمز المجهول المحوّل بفعل القناعات الغيبية الجاهزة - الساقطة إلى الخلف- إلى معلوم، وينطبق المقترح التحليلي نفسه على عنوان النص أو (النصين) فالعنوان (لعبة) نكرة على مستوى التركيب، إلا انه معرفة على مستوى الإنجاز النصي.

أمّا الرمز الثاني فيسكن في (وأوهمتنا - وهمنا)، وما هو إلاّ فرض احتمال المعلوم على قناعات المجهول. فالوهم (الحركي) المترشح من الفعل (أوهمتنا)، والوهم (الثابت) المترشح من (وهمنا)، هو النصف الفارغ من التجربة، والذي يمتلئ بمجرد مغادرته، ومن

هنا يأخذ مداه الرمزي كامل السعة والحضور.

إنّ هذين الرمزين هما طرفا اللعبة، إذ يؤدي فيه الأول إلى الثاني ويناقضه، غير أن امتزاجهما وتفاعلهما في النص، يحوّل فكرة العنوان (لعبة) إلى معرفة جدا.

أمّا النص الثاني:

ماذا لو انه

قد أخطأ الطريق مرة

وجاء

كيف ترى

سينقضي الشتاء؟

يمثل النص هذا الهاجس العميق، الساكن في الذهن، بعد احتلاله مساحة واسعة من خارطة حركته وفعاليته.

ولعلّ في اقتران أداة الاستفهام (ماذا) بأداة التمني (لو) ما يحيل على استغراق كامل في السلب، إلى مقاطعة نهائية بين الداخل والخارج.

ان الشاعر هنا لا ينتظر شيئا محددا بل ينتظر أشياء متعددة مكرّسة في (حالة)، وإذا تملّكه ثمة إحساس بانتظار شيء محدّد فانه ليس غير فاتحة للحالة بأشيائها المتعددة.

من هنا يصبح الخيال الشعري الحرّ أساساً جوهريا في فرض منطق أسلوبي خاص يستوعب هذا الجدل الشعري بين حضور المجهول وغياب المعلوم على مستويي التعبير والبناء. ■

الهوامش والإحالات

١- السكون المتحرك - دراسة في البنية والأسلوب - ج٢ - بنية اللغة ، د. علوي الهاشمي ، منشورات اتحاد وكتاب الإمارات ، ط١ ، ١٩٩٣: ٢٠٧-٢٠٨.

٢- نظرية الشعر عند الشعراء النقاد في الأدب العربي الحديث من خليل مطران إلى بدر شاكر السياب - دراسة مقارنة - دار الفكر اللبناني ، بيروت ، ط١ ، ١٩٨٤ : ٢٤٧.

٣- التأمل ، باتريشا كارنغتون ، ترجمة إقبال أيوب ، سلسلة المئة كتاب ، دار الشؤون الثقافية العامة ، ط١ ، ١٩٨٦ : ١٧٢ .

٤- اللغة والتفسير والتواصل ، د. مصطفى ناصف، سلسلة عالم المعرفة (١٩٣) المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب ، الكويت ، ١٩٩٥ : ٧٦.

٥- الشعرية ، كمال أبو ديب ، مؤسسة الأبحاث العربية ش . م . م ، بيروت ، ط١ ، ١٩٨٧ : ١٩.

٦- الأسلوبية ، بيير جيرو ، ترجمة د. منذر عياشي ، مركز الاتحاد الحضاري ، حلب ، ط٢، ١٩٩٤ : ٥٣ .

٧- بستان عائشة ، عبد الوهاب البياتي ، دار الكرمل ، عمان ، ط٢ ، ١٩٩١ : ٦١ .

٨- قصائد ، يوسف الصائغ ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، ط١ .

٩- الشوقيات ، المجلد ١ ، ج٢ ، مكتبة التربية ، بيروت ، ١٩٨٧ : ٤٣ .

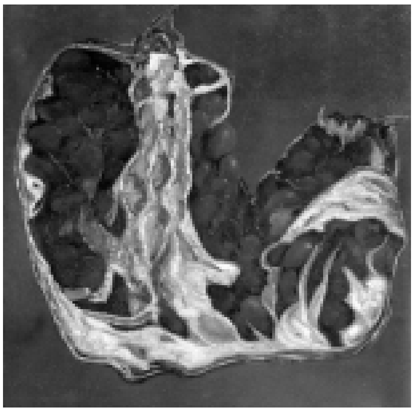
١٠- مملكة عبد الله ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، ١٩٨٨ : ١٢٣ .

١١- هجرة الألوان ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، ١٩٨٣ : ٢٣١ .

١٢- مجلة الكاتب العربي ، الاتحاد العام للادباء والكتاب العرب ، دمشق ، العدد١٤ ، ١٩٨٦.

١٣- مجلة آفاق عربية ، بغداد ، العدد ١٠ ، السنة ١٧ ، ١٩٩٢ .

١٤- جريدة الجمهورية (العراقية) بتاريخ ١٩٨٧/٤/١١ .



لوعة امرئ القيس

وقصائد أخرى

علي جعفر العلاق *

لوعة امرئ القيس

هودجٌ غائمٌ وقرىً
تتماوجُ في الريحِ: فاطمةٌ
ترحلُ الآنَ،
أيّةُ قيثارةٍ كُسِرت فجأةً
فتناثرَ، في الكون، حبرُ الغناء؟

تلك فاطمةٌ
ترحلُ الآن: تحملُ جمرة حنّائها
وتفتّتها وردةً
وردةً
في العراءْ
❖

آهِ فاطمُ
ماذا تركتِ إذن لقصائدنا
غير أسئلةٍ مرَةٍ
وبقايا ن
س
ا
ءْ

شجر الساحل

كم كان عذباً شجرُ الساحلْ
❖

* شاعر من العراق.
● اللوحة للفنان **خليل عكاري** / سوريا

ينمو وحيداً،
والضحى غيمةٌ يلهو بها الماءُ،
وحيداً يرى أيّامه تمضي:
الحصى جاثمٌ
على أغانيه، وملءُ المدى
مراكبٌ تترى: فمن عائدٍ
تقتادهُ الريح، ومن راحلْ

❖

كم كان عذباً شجرُ الساحلْ

❖

يشمُّ ليلَ الماءِ،
هل فضةٌ سوداءُ هذا الليلُ؟
هل تنتهي مناحةُ الغرقى؟
وهل تنتهي
شماتةُ الريح؟
ألا غيمةٌ تضيئهُ يوماً؟
ألا نورسٌ
يصغي إلى قيثارِهِ الناحلْ؟

❖

كم كانَ عذباً شجرُ الساحلْ

❖

الريحُ لن تهدأ:
لا فضةُ الليلِ على الماءِ،
ولا نجمةٌ يشمّها القلبُ،
طيورُ الحصى
تأكل عينيه، وأغصانُهُ
هوادجٌ في الريحِ: كلٌ له
ماءٌ يناديهِ.
أأيّامُهُ ذاكرةٌ خضراءُ؟
أم أنها
محضُ نهارٍ قاحلٍ، قاحلْ؟

❖

كم كان عذباً،
ووحيداً شجرُ الساحل!

امرأة

مسرعة كانت،
وكانَ الوقتُ ذئباً
معتماً، وكنتُ أمضي تحتَ وابلٍ
من الحنين:
أيُّ ماضٍ هائجٍ
أغرقُ في غبارهِ الليلةَ؟
أيُّ حاضرٍ
يفلتُ من أصابعي..؟

❖

ألمحها،
أفرش أوراقي، أبثُّ
في مهبِّ أغنياتها شباكيَ
لن تفلتي الليلةَ،
لا لن تفلتي يا نجمةَ الحنينِ،
يا قصيدةَ الهلاكِ..

❖

كان دخان الحبرِ والذكرى
كثيفاً، كانت الوديانُ
تبكي، تتعرّى تحت ليل الرعدِ
أيُّ امرأةٍ
محفوفةٍ بالغيمِ والماضي؟
أراها،
تختفي..
تومض..
أيُّ طائرٍ
ينهض من رماده الليلةَ، أيُّ طائرٍ
يفرُّ من مكمنه الوارفِ
أيُّ ريحً
تهبُّ من موطني الذبيحِ؟

تفوحُ مثلَ امرأةٍ غائمةٍ
تضيئني، تلمسُ أوراقي وتمضي عذبةً

مثلَ دخانِ الحبرِ والذكرى..
أراها،
تختفي،
أتبعها،
ما بينَ ماضٍ ممطرٍ وريحِ
تضيعُ مني فجأةً،
تشرقُ: ذئبٌ معتمٌ يتبعني،
أتبعها،
تتركني: لها الجهاتُ كلُّها،
وليسَ لي
غيرُ ظلامِ الورقِ النائحِ
ملءَ روحي..

المجنون

من ترى
أوصلكَ اليومَ إلى هذا المتاهْ؟
لا خفافُ الإبلِ الحمقاءِ قادتكَ إلى ليلى،
ولا هبّت على معولكَ النائحِ
أقمارُ المياه

❖

كيفَ أوغلتَ؟ حفرتَ البئرَ حتّى
بكت الإبرةُ، واشتدّ عليكَ الليلُ
حتى اختلطَ الحابلُ بالنابلِ، والموحشُ
بالآهلِ، حتّى بلَغَت حيرتُكَ الكبرى
مداها، فلماذا
يأسُكَ الوارفُ لم يبلغ مداه؟

❖

يتها الريحُ الخريفيّةُ،
يا قبرة الوحشة، من أيقظكِ الليلةَ؟
أفقٌ من رعاةٍ؟ إبلٌ هائجةٌ
تمرحُ في ذاكرةِ المجنون؟ أم ضوءُ خطاه؟

❖

مورقٌ عكّازه الأعمى،
وأحجارٌ يداه..

ما أوحشَ الكونَ

ماذا سنفعلُ؟ لا غيمٌ على أفقٍ
ولا جيادٌ تضيء الليلَ،
أسئلةٌ كما الأفاعي، وأيّامٌ مبعثرةٌ
كما الصخور. أما في الريحِ أغنيةٌ
لليائسين؟ سألنا الريح
هل حملت إلى قصائدنا
ورداً؟ وهل كسرتْ
عاداتها؟ وسألنا النهرَ كيف جرت
مياهه دونَ أعراسٍ؟

أيا وطني
إنّا يتاماكَ: لا غيمٌ يظللنا
ولا جيادٌ تغنّي،
حلمنا حطبٌ،
غناؤنا معتمٌ، والأرضُ
محضُ صدى.
ما أوحشَ الكونَ: لا ليلى ولا بردى..

طيور السهر

واقفاً
في العراءْ،
واقفاً في المطرْ
مثقلاً بالأسى، وطيور السهرْ
أتغنّى بعريك، مثل الإلهة، حاملة القدمينْ
وأصلي لأجراس خصرك دافئةً،
لاشتعال الندى،

وحنين اليدين
لإلهين، من غبطةٍ ولجينْ
وأغني لمجدهما المنتظرْ
مثقلاً بالندى، وطيور السهر..

أمطار

كلّما اندلعتْ شرارةٌ بينَ غيمتين
فاحت أمطارُكِ على قلبي، وتصاعد
من جسدينا دخّانُ القصائد
ورائحةُ الخيول..

❖

قدماكِ أغنيتان
تنهمرانِ على الترابِ الكالح
فتجعلان مسائي طربّاً
كقلوبِ العصافير، وشهيّاً
كفراشِ امرأة..

❖

أيّتها الأميرةُ، المنبثقة
من ماء النومِ توّاً:
ها أنذا مقبلٌ بأمطاري
الشائكة، فهيّئي حنّاءكِ
وجمرَ المرتفعات،
وأضيئي بقناديلكِ وردةَ
الينابيع..

أوهام

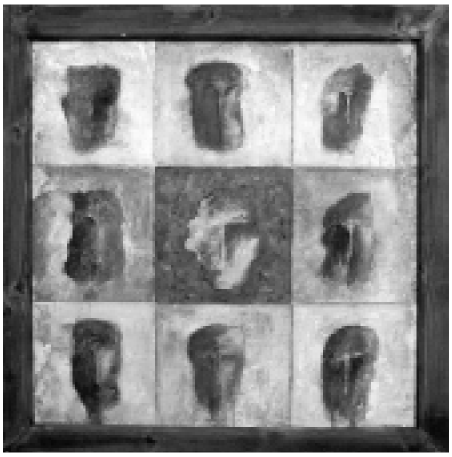
لك أن تتوهّمَ
أن المتاهات أشرعةٌ
وبأنّ الحصى سحبٌ ممطرةْ
لك أن تتوهّم:
أنّ السراب نبيذٌ
وبأنّ التماعاته مسكرةْ
لك أن تتوهّم...
لكن:
أهذا الذي أنتَ فيهْ
خرابٌ وتيه؟
أم هو الوهم يا سيّدي..؟

وجه فاطمة

أسلمتني لانكساراتي فلستُ أرى
عبرَ المدى غيمةً تدنو،
ولا شجرا
أهوي، وأعلو، وأهوي، أيّ أغنيةٍ
كسيرةٍ؟ أيّ روحٍ تغبطُ الحجرا؟
يدايَ جمرٌ يغنّي: وجه فاطمةٍ
قصيدةٌ، أيّ غزلان؟
وأي قرى؟
حبيبتي: لغتي قشٌّ وأدعيةٌ
حتّام أبقى أنادي الريحَ
والمطرا؟

تنويه

جاء في العدد الخامس (السابق) في هامش الصفحة رقم ٧١ أن الشاعر محمود عبدالصمد زكريا هو شاعر من سوريا والصواب هو شاعر من مصر لذا لزم التنويه.



رباعيّة الحَجَر الكريم

حلمي سالم *

حلم

ليتَ الفتى حَجَرُ
حتى ينامَ المرهقونَ،
وينضجَ التفّاح في ذيلِ الصّبايا،
يستعيدَ الحبُّ لوعتَه،
يؤوبَ الهاجرون إلى الرّبابةِ بعدما هجروا
ليت الفتى حَجَرُ
لارتاح منهوكونَ من هتْكِ الضّنا،
وانفكَّ مغلولون من وحشِ السلاطينَ الذين
تألهوا،
وتفتّتَ الضَجَرُ
ليت الفتى حَجَرُ
حتى يصيرَ الخلقُ في الدنيا سواسيةً:
فلا بيضٌ ولا سُودٌ،
ولا كُفرٌ وإيمانٌ،
ولا عَبْدٌ وساداتٌ،
ولا مُدُنٌ ولا غَجَرُ
ليتَ الفتى حَجَرُ
يهوي على رأس الزّناةِ
الآكلينَ السُّحتَ بالتقوى
وقد فجروا
الساكتينَ على مذلّةِ طائعيهم،
مغمِضينَ العينَ عن شفْط الدماغِ من الشهيدِ،
وحين توزيعِ الغنائمَ في الدُّجى: اشتجروا،
ليتَ الفتى حَجَرُ

---

* شاعر من مصر.

● اللوحة للفنان **محمد الجالوس** / الأردن

نام المحبُّ على بقايا بيتهِ،
واستيقظَ الشَّجَرُ
ليت الفتى حجَرُ
تسرى تحياتُ الصِّغارِ خلال قرميدِ استدارتِه
تذيعُ:
هنا الصغارُ مخازنُ الكبريتِ من كمدٍ،
فما مسَّهم مسُّ الهوى: انفجروا
ليت الهوى حجرُ.

الجامعة الأمريكية

كانوا يفترشون السُّلمَ والبهوَ،
يغنون على اسمِ فلسطينَ أناشيدَ الحبِّ،
يضمّون محمدَ ليسوعَ
حين تداهمهم حلكاتُ الليلِ
يضيئون القلبَ الصافي
وينيرون الصدرَ الموجوعَ
في يدهم صورةُ طفلٍ سجّته رصاصات الغلِّ
على فخذِ أبيه المصدوعَ
«القدسُ لنا» تصعد من بطن المذياع مدبّبةً،
تخرقُ صمتَ الشَّرعِ وفقهَ الشارعِ والمشروعَ
وعلى الأسوار وفي شُبّاك الفصل وفوق
رفوفِ المكتبةِ شموعَ
فتيانٌ منحرفو اللّكنةِ
مزهوّونَ بعطر الجامعةِ الأمريكيةِ،
رُسُلُ العولمةِ ببابِ اللوق نهاراً،
متباهون بثرواتِ الأهل،
ومختالونَ بِقاعِ الذات وليسَ الموضوعَ
لكن أياديهم كادت تخلع أحجارَ القاعةِ،
وحديدَ البوّاباتِ وجذعَ النخلة،
منضمّينَ وملتئمينَ ومكتتفينَ كأن الواحدَ في
المجموعَ
فتياتٌ منتشياتٌ بالأكتافِ العاريةِ،
وبالأثداءِ المتحرّرةِ المتحركةِ،
وبالأردافِ الناهضةِ أو الرابضةِ،
ومتّشحاتٌ بعلوّ الطبقاتِ العليا،
ممتلئاتٌ بالرّغَدِ المطبوعِ وبالخجلِ المصنوعَ
لكن هديرَ حناجرهن وهنَّ يرددنَ:
«الغضب الساطعُ آتٍ»
كان يكحّل أعينَهن بصدق الروح المشطورةِ
ويلفُّ الأشجارَ بلمعِ ملائكةٍ مطعونينَ،
فخلفَ الصَّف سطوعٌ وأمام الصفِّ سطوعَ
فإذا الميدانُ الواسعُ يرتجُّ
وحيطانُ المتحفِ تنشجُّ
وطِيبُ المقهورينَ يضوعَ
حين شممتُ تذكّرتُ زمانَ السُّقْيا،
يوم اشتعلَ الطلابُ وصرخوا في البردِ:
«الحربُ هي الدفءُ،
ليسقطْ إيهامُ الخادعِ،
يسقطْ وهمُ المخدوعْ»
كان الضبّاطُ يحيطون المسرحَ مدَّرعينَ:
الأسلحةُ مجهّزةٌ بزنادٍ يتأهّبُ،
لكن الأفئدةَ موزّعةٌ بين القامعِ والمقموعَ
فغسيلُ الأدمغةِ المحتلة مسموحٌ،
لكن غرامَ الأرضِ المحتلة ممنوعَ
أحرقت الأيدي الغضّةُ عَلَمَ التلموديّين،
فنبتتْ معرفةٌ طازجةٌ:
ثمّةَ ناسٌ في الصبحيّةِ تُقتلُ،
ثمّةَ ناسٌ في الظُّهْرِ تُكبَّلُ،
ثمّةَ ناسٌ في الليلِ تجوعَ
أحرقتِ الأيدي الغضَّةُ عَلَمَ الشرطيِّ الكونيِّ
(وكان يرفرفُ في سارية المسرح،
ويرفرفُ في قمصان المحترقينَ برعب الطفل المصروعَ)
فاندلع الكشفُ: الراعي صِنوُ الذئبِ،
وحارسُ حقل التّين هو اللصُّ،
وفوق الراية جثمانٌ مرفوعَ.
لما صار العلمان رماداً،

لم يعدِ الفتيانُ هم الفتيانَ الغندورينَ،
ولم تعدِ الفتياتُ الفتياتِ الغندوراتِ،
اختلطَ القَطْرُ على القَطْرِ لتتخذَ القطراتُ
اسمَ الينبوعْ
انصهروا في موقعة الدمعِ،
فوحَّدهم قهرُ التابعِ،
وحّدهم قهرُ المتبوعْ
لتظلَّ على سبّوراتِ الدرسِ فلسطينُ،
وخلفَ البوابةِ بعضُ شموعْ.

لغة تجبُّ الضّاد

حجرٌ على حجر، وكلُّ بلادنا حجرٌ، يطيرُ ليرسمَ الأفقَ البعيدَ بهيئةِ الحجر، الترابُ يصير أحجاراً، وطوبُ منازلِ الناسِ المهانةِ يصبح السرَّ المخبَّأ في الأصابع، مهنة المقلاع بِدْعُ خيالِنا المحمومِ نمنحها إلى دول الصناعة علّها تهدى براءتها إلى المتحضّرين، وكلُّ أيامِ الصِّبا حجرٌ يطير ويصطفى مرماه مضبوطاً بخبراتِ المطارَدِ والمعذَّبِ والسجينِ، وراءَ كلِّ حطامِ بيتٍ مخزنٌ من أغنياتٍ يبعثُ الـتَّبْلُ ارتعاشئها فيرتجفُ المدجَّجُ بالذخيرةِ والأساطيرِ الصغيرةِ، هذه الأحجارُ شِعْرُ المعوزينَ، فكيف قِيلَ: فؤادُ إبنِ الأمِّ من حجرٍ وقلبُ الأم منفطرٌ، وكلُّ حجارةٍ عطفٌ ومرحَمَةٌ وتبييضٌ لوجهٍ سوَّدتْه هزائمُ الميدان؟ كلُّ بلادنا حجرٌ، فكيفَ تُهان أزمنةٌ سحيقاتٌ لأن عصورَها حجريةٌ؟ وهنا الحجارةُ مبتدا الدنيا وآخرُها، علامةُ التطوير في فنِّ المحبّةِ، إذ ترفرفُ في يدٍ تطوي المسافةَ بين أحقابٍ برَميةِ صائدِينَ، اللهُ أعطاهم سواعدَه الفتيّةَ ثم أبلغهم بأن اللهَ يرمي إذ رموا، حجراً على حجرٍ، وكلُّ بلادنا حجرٌ كريمٌ: ذا عقيقٌ من بيوتِ اللدِّ خذْ، هذا الزبرجدُ من جبال جليلنا الأعلى فخذْ، هذي زمردةٌ من الأسوار في عكا فخذْ، ياقوتةٌ من حصن حطينَ القديم ستستقرُّ بأنفكَ المعقوفِ خذْ، مرجانةٌ من سدّ حيفا فاستلمْ في عينكَ اليسرى التي أطبقتَها لتصوِّبَ الرشّاشَ في رئةِ الصبيِّ بدقّةٍ خذْ، هذه فيروزةٌ من بيتِ لحمٍ ضُمِّختْ بنزيفِ مريمَ حين فاجأها مخاضُ التَّفخِ خذْ، حجراً على حجرٍ، وكلُّ بلادنا حجرٌ إلى حجرٍ يقوم، يشدُّ بعضٌ منه بعضاً، والمدى حجرٌ، تنبّأ شاعرٌ في الحلم أن حجارةً ستصير معيارَ المودّةِ أو دليلَ الحائرينَ، وشافَ أن ملاحةَ الحجر الوسيمِ ستحرق العرشَ الذي هبط الملوكُ عليه من أزلٍ إلى أبدٍ، وكلُّ بلادنا حجرٌ بليغٌ قال: أسقطتُ الفصاحةَ والمجازَ، فضحتُ بابلَ والعروبةَ والحجازَ، أقمتُ للموتى الجنازَ، حجارةُ الدنيا هنا لغةٌ تجبُّ الضّادَ بالحجرِ الكريمْ.

بطاقة

إسمي أنا الدُّرّةْ
أهفو إلى الحضنِ الرءومِ إذا أتاني فاتحاً صدرَهْ
زملاءُ مدرستي رموا حجراً على دبابةٍ
لكن جندياً جباناً لم يُتِحْ لي أن أشدَّ النبلَ
ثم أخبِّىءَ الأحجارَ في حُفْرةْ
رَتَقَ الملوكُ ثيابَهم فتبدّتِ العَوْرةْ
يتبادلون الكأسَ من دمنا،
وكأس الخاسرِ المرور مُرَّةْ
ويجهّزونَ جيوشَهم لصيانةِ المُلْكِ الحرامِ،
ويجأرونَ: جيوشُنا في الحرب منتصرةْ
إسمي أنا الدّرّةْ
أهدي دمائي إذ تسيلُ من الفمِ المنزوفِ حتى
عُقْدةِ السُّرَّةْ:
لندَى البناتِ وهُنَّ يدرسنَ التواريخَ القديمةَ والجديدةَ،
علّهنّ يعِينَ فحوى الدّرسِ:
بَدْءُ السّيلِ قَطْرةْ
لندى البنينِ وهم يخطّون الخرائطَ
علّهم يجدون أن خرائطَ الأوطانِ سخريةٌ وسُخْرةْ
إسمي أنا الدُّرّةْ
أهدي سكوتَ القلب للبترولِ والفكرِ الحكيمِ وللكلامِ
الحلوِ والطبقاتِ والزهرةْ

للأزهر المكرومِ حتى يدركَ الخيطَ الرفيعَ الحيَّ
بين تسلطِ اللاهوتِ في عليائه،
وتسلطِ الناسوتِ في وطيائه،
والخيطُ: شعْرةٌ
للسائرينَ بغير معجزةٍ،
وللنازيِّ إذ يزهو بجزمته على البهو المعزّزِ،
وارمَ الوجناتِ أو متورّمَ النبرةْ
للعربجيّةِ والمحبينَ الأوائلِ والرجالِ الجوفِ
والمتشرذمينَ بكل نجعٍ، والسُّعاة، وحاملي
الشُّنَطِ، السكارى، والمعاقينَ، الطوائفِ،
أهل :أطفالِ السبارسِ، رهطِ عمّالِ الإنارةِ،
ضابطِ الإيقاعِ، فيلم «الأرض»، والزبّالِ في
ملكوته، لسعاد حسني، للرّضا، لجنودِ
الاستنزافِ، والثغرةْ
للاّجئ المنفيِّ إذ قالتْ حبيبتُه: «اشتعلْ دُرّاً
على رأس الخراب»، لجارةِ الوادي، لتجّارِ الحروب،
وللتسامح حين يغارزُ نابَه في اللحم، للصُلبانِ
فوق أهلّةٍ، لأهلّةٍ فوق الصليبِ، المكوجيّةِ،
لجنةِ القدس، الطُّهاةِ، كتائبِ القسّامِ، للقطنِ
القليلِ، لشهوةِ الشكلِ، الصحافةِ، فائضِ

البُنِّ المضيَّعِ، حصنِ قايتباي، سمسار الصلاةِ،
وكالةِ الغوثِ، الخطايا، للمطوّعِ، عُطْلِ أسلحةِ
المُشاةِ، لقصّةِ المعراجِ، للذبحِ الحلالِ، لقُبَّةِ
الصخرةْ
للواصلينَ القطعَ، والمتجادلينَ على سؤال:
الجِذْرِ و البِذْرةْ
للأمهاتِ إذا تعهّدنَ الأجنّةَ بالحنّو،
لعلهنّ يضعنَ في مَسْرى الحليبِ عصارةَ الفكرةْ
إسمي أنا الدُّرّةْ
أهدي شجونَ أبي لآباءٍ يحرّكهم أنينُ العمرِ،
علّهمو يزيلون الترابَ عن الشفاهِ
ويكشفونَ مكامنَ الجمرة
أو يرفعونَ على النعوشِ بنيهم القتلى،
فرُبَّ من القتيلِ ستورقُ الثورةْ
إسمي أنا الدُّرّةْ
هذه الرصاصةُ كبَّلتْ عمري،
لتطلقَ فوق شاشاتِ السِّجلِ مرارةَ النظرةْ
وتظلَّ قبّرةُ البلادِ سجينةً حرةْ
إسمي أنا الدُّرّةْ.





حينكَ أيها الوطن

أحمد مدن *

حينَ

حينَ أقْتَعِدُ الوقتَ ، تُظلّلني سماوات خطاكَ ، وأشدو جبينَ الكلامِ ، وأمنحُ فرصةً للأطرافِ ، وأغدو في موقعِ الصباحِ كأني أهدُّ مياهَ العمرِ

حينَ أُثلجُ الروحَ مغموساً في يديكَ وفي زَحْمَةِ الأنباءِ ، وفي رُدْهةِ قوالبكَ المتتاليةُ الأسماءِ ، كأنَّ فيكَ ما يَسْتَهْدي المرّاتِ ويوقعُ الندى

حين أُقْفِرُ في وادي الأوراقِ وأَلْمَسُ فيضَ الأحرفِ ، وتُتْرِعُني المحطات والأقدارُ ساعةَ ما أفيضُ ويملؤني القدَرُ بما هيّأ الله للصباباتِ وللقرى وللأمسياتِ

حين تحتاطني المودةُ وتقتاتُ منْ موائد الروحِ كأن لها الذاتَ مقاعدُ من إسفنجِ القلبِ

حين تستأذنني غابةُ أوجهٍ ، وتُفزعُ الصوتَ على مرأىً من قواعد النَظَرِ واحتمالاتِ الصورةِ ، وتهرعُ الغابةُ مهيأةً بالنبوءة ورُشدِ الطريقِ
حينَ أمضي أتَسَيَّدُ حزني وأشيرُ إلى نقطةٍ سأولجها وِجْهَةَ الريحِ كأن بها كبرياء الصمتِ وكأن بها أفياءَ الطفلِ فاغراً فاه الصبرِ

حينَ لا أكاد أنتهي من وقعةِ المطرِ ، مغموراً بنكهةِ الزُرْقةِ ، قاصداً طرقَ الأشجارِ ونزهةَ الورقِ ورطوبةَ الأغصانِ ومضغ الأخضَرَ في قميصِ الثمرِ ، كأني أُعَبِّىء ما استصدرتهُ الحدائقُ وتقاسمتهُ الجهاتُ

حين أباهي بكَ يميناً وتجيلُ الطرفَ بكَ السواحلُ يساراً

---

* شاعر من البحرين.

● اللوحة للفنان **محمود طه** / الأردن

وأغمضُ في لحظةٍ ما تسلسلَ عميقاً ، كأنهُ يُصْهِلُ مادةَ الغرقِ

حينَ لا أعتادُ أن يمتطيني منكَ خيالٌ أو يصيرَ إلى يديَّ منكَ ندىً ، أو لا تصاحبني المنازلُ في ردهةِ صلاةٍ ساعةَ ما أستطيبُ من لحظةٍ أو هاويةٍ ، كأنها لا تقربني إلا في اقتفاءٍ قريب

حينَ لا أكادُ أمضي حتى آتي

حين يَسْتَغْرِقني وجعُ الكتابةِ ولا أكاد أمضي

حينها
أمهلُ رأسي ساعةً
ثم أقوم .

❖❖❖

مثلما

مثلما أوقدْتَني في اختلاسٍ للقلبِ على مرأىً للمشاعرِ فيجْهَدك القَوْل وتغفو بين يديكَ الذاتُ ويقشعرُّ القُرْبُ ، ويجهرُ فيكَ الواقعُ

مثلما يُسَيِّجُني نَفَسٌ يتقاطرني في محيطِ الكلام، يمنحني الضجّةَ في مستودعِ الصمتِ ويسامرني لحظةَ النشيدِ

مثلما ترصدني الأحداثُ وتلقي تمائمها وأبوابها مشرعةٌ في سلامٍ يشاغلني كأن أشاغبهُ ، وكأنْ يصيرَ إليهِ الزحفُ والمساء وهذي العتبات

مثلما يُعَمِّرُ الوقتُ أشياءهُ ، وتَسْتَحِثُّ الخطى الدقائقُ كأني ألزمها وكأن الهامشَ قلبها أو كأنْ لا قلب هنا أو كأنَّ الواحدَ كُلُّ

مثلما أصارحهُ ، فيجسُ الفضاءُ أصابعَنا ، ويمتشقُ الحقيقةَ في اختراقاتِ الشفِّ وبوحِ السماءِ ووجْهَةِ العصافيرِ والأغنياتِ وما صار بهِ النظرُ

مثلما ألتقيكَ: وادٍ أخيرٍ
ها أنذا أسقطُ

❖❖❖

كي

كيْ أُوزِّعَ فيكَ قلائدَ الروح ، وكي تمتطيكَ مني الصبابات ، وكي أنزعَ المسافاتِ في ليلِ الصبِّ

كي أسامرَ فيكَ المقاهي وكي تلاعبَ الأبدانُ أضواءها وكي يستترَ السائلُ والمسؤولُ وكي يصطادَ الليلُ طرائدهُ على ضفافكَ المشعلةْ

كي أضاجعَ الريحَ وهي تبزغُ في دمي ، وكي أندلقَ في كأساتِ الشاي وهي تحاكيني ، وكي أتداولَ القاعدَ والقائمَ في عزِّ البلاغةِ

كي أحاوركَ امتحاناً للتشوُّفِ وأجادلكَ الغيابَ الطويلَ والحضور الأخيرَ ، وأسَمِّيكَ نشرَ اللحظةِ أو أسِّميكَ مديحَ النهارِ

كي أُعطيكَ عنواناً وأهازجَ فيكَ الطرقاتِ وأكاتبَ عندكَ الأخبارَ وكي تقتعدَ عينيَّ وتماشيني الحرفَ وتسهرَ في فنائي وتَمُدّ الغفو إلى إنائي

كي أشغفَ بكَ في قواعدي وكي أعاودكَ الصُحْبَةَ في جسدِ اليومِ وكي أشغلكَ في مقاعدي وكي أحييِّكَ في الإشاراتِ وألمحكَ في عيونِ الذهابِ وأستزيدكَ في عيونِ الغيابِ وأقطعَ فيك الحلمَ وفيافيهِ

كي أصادقَ فيكَ اللحنَ لابدّ منْ أمْري ولا بدّ منْ مغبّةِ العزفِ ولا بدّ منْ مساومةِ الآلةِ ، ولا بدّ من قلْقلَةِ الرأسِ في خريفِ العصْفِ

كي لا تكونَ إلا صباحي
كي لا تكون إلا نهاري
لا بدّ منْ مساءٍ أجمعُ فيهِ سواحلَ الوقتِ

❖❖❖

قدْ

قد أستقي الظلَّ ، وقد أرتضي السحائبَ ، وقد أستسقي الريحَ

قد تستقصدني الغمائمُ في حارةِ الإيراقِ وقد أستحوذ المدى في سكرةِ العناقِ

قدْ يولعني المدُّ وقد ينتابني منكَ القَطْرُ

قد ترصدني سماوات الصَحْوِ

قدْ ألْغو في شجرِ الصفوِ

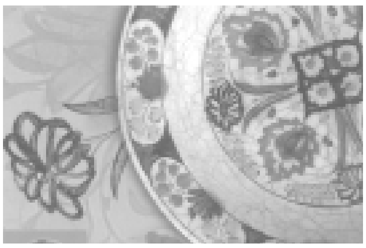
قد أهْنَأُ في دَفْقِ الظهيرةِ

قد تَترَقْرَقُ بينَ يديَّ الغبطةُ

لكنَّكَ لَبْثٌ لا يهدأُ

لكنَّكَ طَرْفٌ لا يَسْتَقِلُّ

لكنَّكَ وَبْلٌ لا ينامْ



خيال الظل

سعاد الكواري *

خرج الأصدقاء من متن الكتب
تحولوا إلى أجساد حقيقية
الأصدقاء الذين كنت أتخيلهم
بالصورة التي أريدها
انتصبوا أمامي
الأصدقاء الذين كنت أتصورهم
من ورق مقوى أو من عجينة شمعية
تحولوا إلى أجساد حقيقية راحوا يحدقون بي
فخلعت رأسي وغطست في بركة عميقة
لأنني لم اكن اعرف أن الأصدقاء
إذا خرجوا من الكتب
تحولوا إلى تماثيل هلامية مرعبة

❖❖❖

في مدينتي الصحراوية
لا يعترفون بالأصدقاء
خرج الأصدقاء دفعة واحدة
لابد أن المسافة التي كانت تفصلنا تلاشت
فلم تعد رمال الصحراء تلتهمُنا كالسابق
أصبحنا مكشوفين كأطراف الشمع المشتعل
فهل تقبل مدينتي الصحراوية هذا الوضوح

❖❖❖

أختبيء بين الأجساد
ألمح بصيصا حادا
لا يحق لي أن أعيد النظرة
مدينتي التي تمارس الفصل بكل بساطة
تجبرني على أن أداري نظراتي
وأواجه الجهة الأخرى عابسة

فأنا امرأة شرقية
أحمل شرف التخفي بكل امتياز
فلا تنتظروا مني أن التفت
امرأة شرقية في الظاهر
وشاعرة شبه مجنونة بين الأوراق

❖❖❖

ليس من حقّي أن أعلن أسماء أصدقائي
يا أصدقائي التعساء
هنا من يشتهون تمزيق أجسادنا
لأننا تمسكنا بحقٍّ ليس لنا
على أي طاولة نسيت مفاتيحك
على أي طاولة سقط كتابك الأخير
على أي طاولة تركت فنجان القهوة
عيناي تتحركان بصمت
امرأة شرقية نصفها من فولاذ
والنصف الآخر من عجينة الجنون

❖❖❖

هبط الأصدقاء دفعة واحدة
فتذكرت ملامحهم هيئتهم
تذكرت كل شي
وأنا أغادر المكان إلى مكان آخر
لا أجد فيه صديقا يعرفني أو اعرفه
أغادر المكان وصدى الضجيج يلاحقني
إلى مكان آخر
المكان الذي سأغادره دون أن يترك داخلي
أي شيء الخواء والضجر
والرغبة في التلاشي.

---

* شاعرة من قطر.



منمنمات أليسا

محمد القيسي *

الوديعة

أمرُّ علَى كلِّ شيءٍ هُنا
أمرُّ علَى غَاردينيا المسَاءِ،
أمرُّ علَى البَارِ قربَ الكنيسةِ،
في مغربٍ لا يجيءُ،
أمرُّ بعينيَّ لَمحًا
وأُودِعُ قلبي على نَاصيةٍ
وَحيدًا
وأُغمضُهُ يا أبي
تحتَ نخلتِكَ العاليةْ.

عمان ٥-٣-٢٠٠١

بطاركة وعشاق

وأبحثُ عنْ ناسِ قلبي القديمينَ،
عنْ عُصبةٍ منْ مُغنّينَ
وفُرسَان جَميلينَ،
يَرودونَ معي الأوديةَ العطشَى،
لِنأتي ثمرَ البستانِ، أو
نبكي عَلينا
نحنُ مَنْ كُنّا بَطاركةً،
وعشّاقًا،
وقُطّاعَ طُرقْ!

عمان ٥-٣-٢٠٠٢

القطا

بَعيدًا نأينَا
بعيدًا عنِ النهرِ حتى ظَمِئْنا
وغابَ القطا
القَرنفلُ مَا زارَ طاولةَ البيتِ،
منذُ ثلاثينَ يومًا، وَنامَ المغنّي
علَى بُعدِ قوسَينِ منْ دمعةٍ،
تحتَ شُبّاكِهِ المتوسَطِ،
وَانسلَّ منّي
بعيدًا، بعيدًا
فمنْ يبحثُ الآنَ عنّي!

عمان ٦-٣-٢٠٠١

* شاعر من الأردن.

● اللوحة للفنانة **نازلي مدكور** / مصر

للشاعر محمد القيسي فضل كبير في رفد الشعر العربي. وبقدر ما أحزننا وآلمنا نبأ رحيله مؤخراً عن عالمنا فإنه ليسعدنا أن نقدم للقارئ العربي بعضاً من قصائده التي خصّ بها مجلة «ثقافات».

رقعةُ البَارحَة

كيفَ لا تَبَرحُ البَارِحَةْ
كيفَ لم تَتتَبهْ
لِهديرِ الزَمانْ
للقطَاراتِ التي تعبُر أو
عَبرَتْ باتجاهِ المُدنْ.
وَالصَحارى الوَسيعةِ في غَفلةٍ،
تحتَ قَوسِ الرَحيلِ الثقيلِ،
وَعادتْ لنا
لنَرى مَا نَرى الآنَ منْ غَامضٍ،
ونَرى هَذه الفادحَةْ!

رقعةُ القطيعة

وَصَلنا إلى
بَرزخِ الأنبياء الوحيدينَ،
كيفَ انطوَينا إلى وجهةٍ،
لم تكنْ أيَّ يوم بِحُسبَانِنا،
كيفَ طالتْ يداكِ الزهورَ الوجيعةَ،
كيفَ بدأنا القطيعةَ،
حتى مَلكنا معًا
كلَّ هذا الفراغْ!

مقام عراقي

دُقَّ الحديدَ على الحديدِ،
تئِنُّ أضْلاعي
وتَحضرُ لي هُنا بَغدادُ

دُقَّ الحديدَ إذنْ
باللهِ يا حدَّادُ

ضَاعتْ تَواشيحي كَما
ضَاعتْ مَفاتيحي
ونأيُ أحبَّتي يَزدادُ

دقُّ الحديدَ إذنْ
باللهِ يا حدَّادُ

شَحَّ الصَدى
وَخلَتْ مَنازلهمْ
وَتَعوَّدوا بُعدي، ولا أعتادُ

مَا أوحشَ الليلَ الذي
وَحدي هُنا أرتادُ

لا الرَّاحُ فوقَ الرَّاحِ عادَ،
وَلا الذينَ تَفرَّقوا
عَادوا

دُقُّ الحديدَ على الحديدِ،
وَدُقَّ عَظمي
أيُّها الحدَّادُ.

عمان ٢٥-٢-٢٠٠١

نحت من حجر

حَجَرٌ تَدوَّرَ مثلَ تفَّاحَةْ
أو خدٌ غَانيةٍ تفتّح للنَدى
سَوَّتهُ فَوَّارًا لعائلةٍ منَ الأزهار،
أو سوَّته أغنيةً، وَظلاً للجدارِ،
سَمَتْ أصابعُها
فَسَوَّت منهُ كوبًا،
ثم فَاضَ بماءِ كفيَّها السَمَاويَّين،
إذ نَصبتْهُ في السَّاحةْ

أيقونةً، وَهَوىً كتومًا في أعالي سِحْرِها
بينَا أجولُ أنا
وَتُسلمُني الشرُوحُ إلى الشُروحِ،
مُنَمنَمَات الروحِ أجنحةٌ
ومُوسيقى منَ الأغصان تحضُننا،

وَيَملأُ دفئُها البَاحَةْ

حَجَرٌ تَدوَّرَ مثلَ تفاحَةْ
وَالريحُ فضَّاحَةْ!

عمان ١-٣-٢٠٠١

حديقة أُخرى

هيَ سَاعةٌ وأقلُّها يكفي
لأعبرَ أرخبيلَكِ،
في رُسُوماتِ الحِجَارة،
وَارتعاشةِ مَا
تَجسَّد في تَماثيلِ الخَشبْ

هيَ ساعةٌ، وأراكِ داليةً،
أراك حديقةً أخرى،
تُظلّلُ في الحَديقةِ شمسَ دَاركِ،
مَا احتسَيتُ سِوَاكِ،
أو بَلَّتْ شِفَاهي منكِ آنيةُ العِنبْ

النرجسُ الغَافي على الأطرافِ،
مَالَ عليَّ حينًا مَالَ وردُكِ،
مَالَ شَالُكِ، وَاكتأبْ

مِثلي،
لأنَّ أميرةَ الأحجارِ تَسحرُ، أو
تُحوّلُ ما تَمسُّ إلي ذهبْ!

عمان ١-٣-٢٠٠١

مُوشَّحُ توت

عَلى جيتارِهِ غنَّى الصبيَّةَ، وَاصطَفَى
وَترًا يليقُ
بِرعشَةِ الياقوتْ

عَلى جيتارِهِ أسرَى رهينَ أسىً
وسَالَ على نَوافِذِها
مُوشَّحَ تُوتْ

عَلى جيتارةِ أغفَى،
وفي بلَّورهَا
لمحَ المساءَ كأنما
يطوي شرَاشفَهُ،
ويذهبُ عنهما ليموتْ

لماذا أيُّها الملكوتْ!

عمان ١٠-٤-٢٠٠١

حرير ناعم

حَريرٌ نَاعمٌ شَفَّافْ
يُطوِّقُ عُنقهَا
وَيسيلُ دفّاقًا على الأكمامِ،
رَقراقًا على الأكتافْ

حَريرٌ في تَهَدُّلها
على الصَدرِ الغَزيرِ يَهفُّ باسم الله،
مُنسكبًا إلى الخَصريْنِ وَالأردَافْ

يُعلِّمُني القراءة والشَجى
وَيَسوقُ قُطعَاني إلى التَطوافْ

حَريرٌ ناعمٌ شَفَّافْ

لماذا لا تَرِقُّ الريحُ هَذا الصَيفَ،
أو تَحنو
عَلى الصَفصَافْ!

عمان ١١-٤-٢٠٠١

وجهُ أليسا

منْ أيِّ رُواقٍ،
تَنسَابُ هُنا مُوسيقى البَيتِ،
ومنْ أيِّ الأبراجْ
يَغشَاني وَجهُ أليسا
مَلكةِ قرطَاجْ!

ألمُحها تَختَالُ هِلالاً منحُوتًا
في صَحنِ الزُرقَةِ
في صَفحةِ كُوبِ الشَايْ
ألمُحها في الصَمتِ،
وألمُحها في صَوتِ النايْ

تَلمعُ عَيناها اللؤلؤتانِ أناجيلَ،
وَيَسلُسُ لي هذا الوقتُ الوَهَّاجْ

يَسلُسُ إبريقُ العَافيةِ بماءِ يَديها
تَسلُسُ أُسْرَةُ فِضَّتِها
عقدُ الصَدرِ،
القُرطان،
الإِسْورةُ الموشُومةُ بالآياتِ،
خَواتمُها الخَمسَةُ،
تَسلُسُ صَمتًا، وأنا
أنحلُ مزمَارٍ في عَائلةِ النسيَانِ،
يُضيءُ مخيَّمَ أضلاعي عشرونَ سِراجْ

يا مَلكةَ قرطَاجْ
منْ أيِّ رواقٍ تَنسابُ المُوسيقى
بينَ يَديكِ،
ويَخطفُني هَذا العَاجْ!

عمان ٦-٥-٢٠٠١

أليسا على حصان

ودونَ خَليلةٍ تَتَقصَّفُ الأيامُ،
مثلَ تَقَصُّفِ الذُرةِ البعيدةِ،
في حُقولِ أبي
ومثلَ الريحِ، وهيَ تَشقُّ باب الريحِ،
نَحوَ بَيَاتها الأبيضْ
وَدونَ خَليلةٍ أمرضْ

أليسَا يا ابنةَ الحُوذيِّ
لا تَمضي إلى بيروتَ،
يومَ الأربعاءِ على حصَانٍ،
يا أليسَا
ثم لا تَمضي إلى بَيروتَ،
في مقعدْ

تَعاليْ عنْ عيونِ الدارِ،
نَخطفُ وقتنا
وَندورُ بينَ كُرومِ جدَّتنا الكريمةِ،
أو نُغيرُ على خَوابي الزيتِ تحتَ قِبابنا
ونَنَامُ في المعبَدْ

تَعاليْ
لا تكوني مثلَ حَمدةٍ في الضُحى
إذ لا تُداوي
حَيْرتي إلاَّ
بعُودِ نَشيجهَا الأبعدْ

تَعاليْ
كمْ
أنا
مُفرَدْ.

عمان ٨-٥-٢٠٠١

عرس الزين

بين روح الخرافة ونظام الدولة

علي الشرع *

في لقاء لي مع الطيب صالح عام ١٩٨٨ ببغداد، تشعب الحديث عن أعماله الروائية وكان لموسم الهجرة إلى الشمال، النصيب الأكبر في النقاش. وعندما «سألته: لماذا هذا المغرق الطابع في المحلية، الذي نلاحظه في «عرس الزين»؟ ولماذا هذه الهوّة بين الآفاق الواسعة التي نجدها في «الموسم» وهذا الانحصار في الملامح السودانية الخاصة، التي نلاحظها في «عرس الزين»؟- عندما سألته ذلك جاء جواب الطيب صالح ببساطة متناهية: كم يعرف العرب عن السودان: مجتمعاً ولغةً وهموماً؟ ولماذا تجد اللهجات العربية طريقها إلى أعمال المصريين والسوريين والعراقيين... وغيرهم؟ ولماذا لا أكتب عن المجتمع الذي أعرفه ليقرأه العرب؟

وسأل الطيب صالح: «ألا تعتقد أن الشخصيات في «عرس الزين» هي أنماط أكثر منها شخصيات نامية؟» أجاب: «لا أوافق على ذلك، ولكن أوافقك على أنه كان بالإمكان أن تكون الرواية أطول، ولكنني بدأت» الموسم «من حيث انتهي في عرس الزين» وطورتها بمضمون مختلف. «أوافق أنني اشعر أنها ليست كما يجب أن تكون»

»أنا أحب أن أنقل أفكارا معقدة بطريقة بسيطة. في «الموسم»، الصراع واضح؛ لكن أنا الآن أعمل على (كانفاس) واسع، والأمور مختلفة تماما. لذا يهمني أيضا قضية ما يسمي بالإنجليزية mystification – تعتيم–، ولا أريد أن أعمل العكس demystification – إزالة الغموض. هذه irony – مفارقة– إضافية. فأنا استعمل لغة عامية، ومن المفروض أن تكون أوضح ما يمكن بالنسبة للسودانيين. هل تعلم أنّ السوداني إزاء هذه المشكلة مثل أي أحد آخر، مثل الأردني فالسوداني يفهم اللغة، ولكنه يجد نفسه أمام المشكلة نفسها التي يواجهها غير السوداني، وهذا الأسلوب أجده مناسبا لي أكثر من غيره في هذا العمل بالذات، الذي أعمل عليه الآن.

إن الإشارات السابقة ليست قيوداً أضعها في

* أكاديمي من الأردن.

مقدمة الحديث عن «عرس الزين»؛ إنها مؤشرات على طريق فهم النص الأدبي الذي يصبح بعد نشره ملتقى للحوار بين الملتقى والمؤلف. وإذا كان المؤلف يتمتع بحرية اختيار موضوعاته أو اختيار الأشكال الفنية التي يقدّم من خلالها موضوعاته- وذلك انطلاقاً من شروط موضوعية مرتبطة بطبيعة التجربة الحياتية والثقافية للمؤلف، ومرتبطة بطبيعة الجنس الأدبي الذي يلتزم بقيوده المؤلف، بالتقاليد الأدبية التي يتكئ عليها أو يستفيد منها- إذا كان المؤلف يتمتع بمثل هذه الحرية المثقلة بالشروط، فإن المتلقي أيضاً ينطلق عادةً من مجموعة شروط قد تلتقي أو تتغاير مع الشروط التي ينطلق منها المؤلف في تأليفه عمله الأدبي. ولعل من هذه الشروط التي ينطلق منها المتلقي، خبرته بإنتاج المؤلف، أو خبرته العامة بأصول الفن الذي ينتمي إليه عمل المؤلف، أو خبرته بطبيعة الظروف الإنسانية التي تشكل عادة، مجموعة المضامين والأفكار والأبعاد الجمالية لعمل المؤلف.

من هنا تأتي قيمة الإشارات التي استهل بها الحديث حول «عرس الزين»، فهذه الإشارات ليست قيوداً على طبيعة التعامل مع هذه الرواية، وإنما مؤشرات دالة على نوعية الحوار الذي سيقوم بين الملتقى والمؤلف. فعندما يُسأل الطيب صالح عن طبيعة الشخوص في «عرس الزين»، فإن السائل ينطلق من خبراته في طبيعة الشخصية الإنسانية حتى وإن خُرِّجتْ بشكل فني أو قصصي. والمؤلف- الطيب صالح- عندما ينفي الطبيعة النمطية للشخصية في «عرس الزين» فإنه يدرك مدى وعي المتلقي للعبة الفنية التي قد تجعل من الشخصية القصصية مجرد نمط، أو تجعل منها رمزاً لفكرة أو مجموعة أفكار. وعندما يُسأل الطيب الصالح عن هذا الفرق بين المدى المكاني والفكري الواسع في «موسم الهجرة إلى الشمال» وهذا المدى المكاني والهموم الفكرية الضيقة- ظاهرياً على الأقل- في «عرس الزين» فإن السائل ينطلق من خبرة في عمل الطيب صالح الروائي، وهي الخبرة التي قادته إلى تساؤله بحثاً عن دلالات فكرية أو توجهات خاصة في التفكير، لدى المؤلف، هذا إذا لم يكن تساؤل الملتقي منطوياً على قلقٍ ما، أو شكوك إزاء فنية العمل الأدبي- وهو في هذه الحالة رواية «عرس الزين»- أو عدم نضجه فنياً. ومن هنا لم يتغافل الطيب صالح عن مغزى تساؤلات المتلقي، بل نراه يُستثار وكأنَّ تساؤل المتلقي هو الذي دفع الطيب صالح إلى البوح بما كان يعتمل في داخله بوصفه كاتباً، عندما كان يكتب «موسم الهجرة إلى الشمال» و«عرس الزين»، وهو البوح الذي نلاحظه في دفاعه عن الطابع المحلي لرواية «عرس الزين»، وعن اللهجة المحلية- السودانية التي حلفت بها وهو البوح نفسه الذي نلاحظه بوضوح في قوله «أنا أحب أن أنقل أفكاراً معقدة بطريقة بسيطة. في» موسم الهجرة إلى الشمال «كان الصراع واضحاً؛ لكن أنا الآن أعمل على (كانفاس) واسع، والأمور مختلفة تماماً.. الخ النص».

والدارس الحالي لا يريد أن يناقش قول الطيب صالح حول مسألة الصراع الواضح، وهي المسألة التي جسدتها رواية «موسم الهجرة إلى الشمال»، وإنما يكتفي بالقول أن هذه المسألة غدت واضحة لأنها الموضوع الذي شغل المفكرين والأدباء العرب على مدى أكثر من مئة عام، وإشكالات هذا الموضوع لم تُحل بعد. ومع ذلك فقد أثار الطيب صالح مسألة الصراع بشكل لم يطرحه الكتّاب العرب الآخرون، وقد أبرز المسألة من حيث كونها حالة من المعايشة المباشرة للفرد العربي مع الحضارة الغربية، وقد قدّم الطيب صالح هذا الصدد جوانب خفية من الصراع لم تكن مطروحة من قبل

وإذا رجعنا مرة أخرى إلى كلام الطيب صالح بخصوص مشروعه الفكري والأدبي في «عرس الزين»، المشروع الذي وصفه بقوله: «أنا أعمل الآن على (كانفاس) واسع، والأمور مختلفة تماماً، ولذا يهمني أيضاً قضية التعتيم ولا أريد أن أعمل العكس أنا أستعمل لغة عامية الخ»، فإن تساؤلات كثيرة تُطرح إزاء هذا الكلام، فعلى سبيل المثال: ما هي الأفكار المعقدة التي ينقلها الطيب صالح بطريقة بسيطة؟

ولماذا الطريقة البسيطة في الأعمال الأدبية والفكرية؟ وإذا كانت الطريقة البسيطة وسيلةً لنقل الأفكار المعقدة فلماذا يلجأ الطيب صالح إلى التعتيم؟ وهل بساطة الطريقة مرتبطة باستخدام اللغة المحكية أو اللغة الفصيحة؟ وأخيراً: ما هو الكونفاس الواسع الذي يعمل عليه الطيب صالح الآن؟

هذه الأسئلة حقيقة هي مدخل الدارس لنقاش الموضوع الرئيسي في هذا البحث، ولكن قبل ذلك لا بد من الإشارة إلى بعض الملاحظات النقدية الخاصة بكلام الطيب صالح. والملاحظة الأولى هي أن المرء يتردد كثيراً في قبول مقولة أن تُطرح القضايا الأدبية والفكرية، وبقصد مسبق، بطريقة مبسطة أو معقدة؛ فكل فكر أو إحساس أدبي يتطلب طريقته الخاصة، واختيار البساطة أو التعقيد رهن بطبيعة الفكر نفسه وطبيعة الإحساس نفسه. والملاحظة الثانية تخصّ طبيعة اللغة التي تُطرح بها القضايا الأدبية والفكرية؛ فقضية اللغة العامية أو الفصيحة ليست مرتبطة بمسألة قصد التعقيد أو البساطة، ولعل الطيب صالح نفسه قد أتى على هذه الحقيقة عندما نفى إمكانية بساطة العمل الأدبي أو تعقيده بسبب طبيعة اللغة المستخدمة. فالمحكية السودانية ليست الوسيلة نحو البساطة، والسوداني الذي يفهم الدلالة المعجمية للغة قد لا يفهم المشكلة الفكرية المطروحة بهذه اللغة والوضعية المعكوسة تصدق أيضاً في هذه الحالة؛ فالمتلقي الذي يتلكأ في فهم الدلالة المعجمية للغة المحكية قد لا يعجز عن فهم العمل الأدبي أو القضية الأدبية المطروحة بهذه اللغة، إذا كان هذا المتلقي قادراً على، أو ذا خبرة في، الموضوع الفكري أو الأدبي أو إذا كان خبيراً في تحليل الأعمال الأدبية.

ويبقى السؤال المحوري في مجموعة التساؤلات المطروحة أعلاه وهو: ما هو الموضوع الذي تحمله رواية «عرس الزين»؟ ثم لماذا يُحسّ الطيب صالح بأنه بحاجة إلى التعتيم في التعبير عن موضوع الرواية؟!

إن الدارس الحالي يُحسّ، رغم ما يوحيه هذا الإحساس للقارئ، أنّ «عرس الزين» تطرح مقولة فكرية أساسية بصدد تفسير تشكل المجتمع السوداني الحديث، وقوام هذه المقولة هو: التحول من مرحلة الروح الخرافية (والطقوس المصاحبة لها) إلى مرحلة الدولة. والدارس إذ يناقش هذه المقولة فإنّه يؤكد بأن هذه المقولة قد تجسدت في « عرس الزين» بكل الأبعاد المشكلة للعمل الأدبي: مضموناً وشكلاً، وحدثاً وبناء شخصية، وطبيعة لغة.

حقيقة لا نجد في رواية «عرس الزين» مؤشراً واضحاً لفترة زمنية محددة تدور فيها أحداث الرواية، وتعيش فيها شخوصها؛ فالرواية ليست متلبسة لأبعاد زمنية محددة. لكن القارئ مع ذلك، لا يعدم الوسيلة في استكشاف الإطار الزمني العام لهذا العمل الروائي، وذلك من خلال بعض القرائن الزمنية العامة. فهناك إشارات إلى مدارس حديثة، وهناك حديث عن طلاب يطمحون إلى أن يدرسوا الطب أو المحاماة، الأمر الذي يوحي بأنّ زمن الحدث الروائي مرتبط بعصر النهضة السودانية. غير أنّ الأمر يزداد غموضاً عندما نعرف أنّ الحدث الروائي يدور في إطار قرية سودانية بسيطة الأمر الذي يتضمن ابتعاد وقائع الرواية عن مجرى استحداثات النهضة. ولعل الطيب صالح أراد أن ينطلق من هذا الإطار الزمني المبكر، ومن إطار القرية السودانية البسيطة ليعطي نفسه فرصة أكبر في تحليل أوليات تشكل المجتمع السوداني (مجتمع الرواية).

ومما لا شك فيه أنّ الطيب صالح، شأنه شأن أي روائي آخر، يبدو معنياً برصد ملامح شخصيته الروائية، أو ملامح مجتمعه الروائي كما تعيش هذه الشخصية واقعها، أو كما يعيش مجتمع الرواية واقعه. وهو بهذا الرصد يعطي نفسه حرية أوسع في تقديم شخصيته الروائية ضمن علاقاتها الطبيعية في مجتمع الرواية. والطيب صالح يبدو في هذا العمل الروائي متخلياً عن قناعاته الفكرية ومستسلماً للمنطق الخاص الذي تنطلق منه مجموعة شخوصه الروائية. فمنذ البداية نجد هذا الإعلان الذي يؤكد فيه الطيب صالح احتكامه لواقع مجتمعه الروائي .

«يولد الأطفال فيستقبلون الحياة بالصريخ، هذا

هو المعروف، ولكن يروي أنّ الزين، والعهدة على أمّه والنساء اللاتي حضرن على ولادتها، أول ما مسَّ الأرض، أنفجر ضاحكاً، وظلَّ هكذا طوال حياته. كبر وليس في فمه غير سِنيَّنْ، واحدة في فكه الأعلى، والأخرى في فكه الأسفل، وأمه تقول: إن فمه كان مليئاً بأسنان بيضاء كاللؤلؤ، ولما كان في السادسة ذهبت به يوماً لزيارة قريب لها، فمرّا عند مغيب الشمس على خرابة يشاع أنها مسكونة. وفجأة تسمَّر الزّين مكانه وأخذ يرتجف كمن به حّمى، ثم صرخ، وبعدها لزم الفراش أياماً، ولما قام من مرضه كانت أسنانه جميعاً قد سقطت إلا واحدة في فكه الأعلى وأخرى في فكه الأسفل.

إنّ شخصية الزين بهذه المواصفات ينبغي أن لا تكون موضع تساؤل؛ فهي منسجمة بمجموع مواصفاتها مع منطق الخرافة؛ إنها شخصية مقبولة وفق مجموعة التصورات العامة لمجتمعها الروائي، فهي شخصية، رغم ما تنطوي عليه من متناقضات، عادية وطبيعة، ولا تتنافر ومجموعة المقاييس التي يحتكم إليها مجتمع الرواية. إنها شخصية تدين في تكوينها إلى روح خرافية، وبالتالي فإنّ سند كل تصرفاتها، أو المصدر الذي تنتهي إليه، هو خرافي الطابع. وإذا كان هناك مجال للغرابة أو الاستهجان- فيما ستواجه هذه الشخصية من أحداث، أو ما تجترحه من سلوك، فإنها الغرابة والاستهجان- اللذان يؤكدان صحة الخرافة أو صحة المعتقد الخرافي الذي يسيّر هذا النمط من الشخصية.

ومن المنطلق الخرافي نفسه ينبغي- كما يريد لنا المؤلف أن نعتقد- أن لا نبدي استغراباً أو استهجاناً حول كل ما يُبنى على معطيات شخصية الزين الخرافية. فشخصية الزين التي صورت منذ البداية بشكل لا يخلو من البشاعة تتجه باستمرار نحو المجالات الجمالية في مجتمع الرواية؛ فالزين وهو أكثر أفراد مجتمعه بشاعة يساق بالقدر أو الخرافة ليكون المرشح للزواج من أجمل فتاة (نعمة) في البلدة.وبين قطبي هذه المفارقة تتحرك شخصية الزين وتنتشر أبعادها بشكل أو بآخر.

- قدم الطيب صالح شخصية «الزين» بشكل يعمق إحساسنا بالمفارقة

«كان وجه الزين مستطيلاً ناتئ عظام الوجنتين والفكين وتحت العينين. جبهته بارزة، ولم يكن في وجهه شعر إطلاقاً. لم تكن له حواجب ولا أجفان، وقد بلغ مبلغ الرجال وليست له لحية أو شوارب؟؟

«تحت هذا الوجه رقبة طويلة والرقبة تقف على كتفين قويتين تتهدلان على بقية الجسم في شكل مثلث، والذراعان طويلتان كذراعي قرد. اليدان غليظتان الصدر مجوف، والظهر محدوب والساقان كساقي الكركي ويضحك بطريقته الفذة ذلك الضحك الغريب الذي يشبه نهيق حمار... كان معروفاً بالنهم. إذا أكل لا يشبع».

وعلى الرغم من هذه المواصفات الغربية فإن الزين-كما يصوره الطيب صالح-يمتلئ بحساسية جمالة لا تتيسر للأسوياء من مجتمع الرواية. فهو أول من نّبه شبان البلدة إلى جمال عزّة ، وجمال غيرها من بنات القرية والمناطق المجاورة ، الأمر الذي جعل الزين موضوع استغلال من آباء الفتيات وأمهاتهن، سواء في العمل في الحقول أو في لفت انتباه الشباب إلى الفتيات المرشحات للزواج : «ومهما قال الناس عن الزين، فإنهم يعترفون بسلامة ذوقه، فهو لا يحب إلا أروع فتيات البلد جمالاً وأحسنهن وأحلاهن كمالاً» و«قد قطنت أمهات البنات إلى خطورته كبوق يدعين به لبناتهن... أصبح الزين رسولاً للحب ينقل عطره من مكان إلى مكان كأنه سمسار أو دلال أو ساعي بريد». والحساسية الجمالية التي ينطوي عليها الزين جعلته يرتبط دائماً برقعة الفرح الوحيدة في القرية، وهي الأعراس:

«حيثما أقيم عرس تجد الزين: في فريق طلحة أو عند عرب القوز، في قبلي أو بحري، لا يحبسه برد ولا عاصفة تهب بالليل، ولا النيل الطامي في موسم فيضانه، تلتقط أذنه بحساسية نادرة زغاريد النساء على بعد أميال، فيضع ثوبه على كتفه ويهرول وكأن

شيئاً يجذبه إلى مصدر الصوت» و«عندما يحل الزين في ساحة العرس تتأجج شعلة الفرح والرقص (عوك يا أهل العرس، يا ناس الرقيص الزين جاكم) وإذا الزين قد قفز كالقضاء واستقرّ في حلقة الرقص، ويفور المكان فجأة، فقد نفث فيه الزين طاقة جديدة».

ويوسع الطيب صالح ابعاد المفارقة القائمة على الخرافة في شخصية الزين، فبالإضافة إلى حساسية الزين الجمالية تتوجه شخصيته نحو بعد صوفي شعبي، ويصبح الزين في عناية الُحنين الصوفي الدرويش : «وروجت أم الزين أن ابنها ولي من أولياء الله، وقوّى هذا الاعتقاد صداقة الزين مع الحُنين»، ويضاف إلى ذلك عنصر آخر في شخصية الزين وهو ما تنطوي عليه شخصيته من القوة البدنية الهائلة التي لا تتفق ومظهره .

حقيقة تتآلف المتناقضات في شخصية الزين الخرافية الطابع، بحيث، ومن خلال المنطق الخرافي، تصبح شخصيته ممتدة من الاعتقاد بأنه ولي من أولياء الله إلى هذا التسامح المحبب مع كل ما يصدر عنه من تصرفات غريبة:

«تسأل موسى الأعرج عن الصداقة التي بينه وبين الزين، فيقول لك، وفي عينيه غشاوة من الدمع: الزين حبابه عشرة، الزين ود حلال، ويرى أهل البلد هذه الأعمال من الزين فيزداد عجبهم. لعله نبي الله الخضر، لعله ملاك أنزله الله في هيكل آدمي زري يذكر عباده أن القلب الكبير قد يخفق حتى في الصدر المجوف والسمت المضحك كصدر الزين وسمته.

وبعضهم يقول: يضع سره في أضعف خلقه. ولكن صوت الزين لا يلبث أن يرتفع منادياً: يا أهل الغريق يا ناس الحلّة، أنا مكتول، فتتحطم هذه الصورة، وتعود صورة الزين التي يألفها الناس ويؤثرونها».

من هذا المنطلق الخرافي الذي يتغلغل في مجتمع رواية «عرس الزين» يتساهل قارئ «عرس الزين» إزاء حدث زواج الزين من أجمل فتيات البلد (نعمة) وهذا الحدث البارز الذي جعل المؤلف يعنون عمله الروائي بـ(عرس الزين). وهذا الحدث نفسه حدث ظاهري هامشي في الوقت ذاته، فليس من هم الطيب صالح أن يبرر زواج الزين من نعمة بقدر ما كان همه أن يكشف الطبيعة العقلية لقطاع واسع من أفراد مجتمع روايته، وهي الطبيعة التي تدين إلى منطق الخرافة في تفسير الأشياء أكثر من احتكامها للمنطق أو العلم.

فهكذا من خلال منطق الخرافة يساق الزين ليقترن بنعمة، وملامح هذا الطابع الخرافي تبدأ من أعنف أحداث الرواية، تبدأ من لحظة الشجار القاسية التي نشبت بين الزين وسيف الدين، وهو الشاب المترف الفاسق المعروف بتهوره فالزين بصورته التي لا توحي بالقوة يستطيع أن يصرع سيف الدين (ولا أدري إذا كان الاسم -سيف الدين- على هذه الشاكلة مقصوداً، ولعله فعلاً مقصود، وبخاصة عندما نتبين في مكان لا حق من هذه الدراسة حدة المقابلة بين عالم الدراويش وعالم الأئمة الدينيين):

«أهل البلد جميعاً يعرفون هذه القوة الرهيبة ويهابونها، وأهل الزين يبذلون جهدهم حتى لا يستعملها الزين ضد أحد. كلهم يعلم أن في هذا الجسم الضاوي قوّة خارقة ليست في مقدور بشر لكن صوت الُحنين ارتفع فجأة الزين. المبروك. الله يرضى عليك. وانفلتت قبضة الزين، ووقع سيف الدين على الأرض هامداً ساكناً».

من هذه اللحظة تتكشف الأقدار عن أمر يرد بإرهاصات غامضة، هو زواج الزين من نعمة. ففي هذه اللحظة يقول الُحنين : «كل البنات دايراتنك يا المبروك. باكر تعرّس أحسن بت في البلد دي» و«الزين مو بهيم. الزين مبروك. باكر يعرّس أحسن بنت في البلد».

إن كلام الُحنين جاء غامضاً مبهماً، ولكن جاء ليعزز إحساساً خرافياً سابقاً كان يعتمل في ذهن نعمة، أجمل فتيات البلدة، وأكثرهن ثقافةً، والتي كانت قبله الخطاب. ففي سياق الحديث عن الزين سمسار العرائس، جاء التالي :

«كل هذا وفي الحي فتاة واحدة لا يتحدث الزين عنها، ولا يعبث معها. فتاة تراقبه من بعيد بعيون حلوة

غاضبة كلما رآها مقبلة يصمت ويترك عبثه ومزاجه. وإذا رآها من بعيد فّر من بين يديها وترك لها الطريق».

وهناك نص آخر على هذه الشاكلة في سياق الحديث عن الزين وإشفاقه على الدراويش، وفي سياق الحديث عن الزين العاشق :

«كل هذا وفي الحي صبية حلوة، وقورة المحيّا، غاضبة العينين تراقب الزين في عبثه، ومزاحه وهزاره. وجدته يوماً في مجموعة النساء يضاحكهن كعادته، فانتهرته قائلةً: (ما تخلي الطرطشة والكلام الفارغ تمشي تشوف شغلك)، وحدجت النساء بعينيها الجميلتين. سكت الزين عن الضحك، وطأطأ رأسه حياءً، ثم انسل بين النساء ومضى في سبيله».

إن نعمة، كما يصورها الطيب صالح، لا ينقصها الذكاء أو الفطنة أو الجمال أو المعرفة؛ فهي من بواكير الطفولة، متميزة بين قريناتها، وهي محط الإعجاب من النساء و الرجال ، وذات بصيرة وطموح. ولكن هذه الصفات والمؤهلات جاءت في سياق طبيعة فكرية خاصة، وهي الطبيعة الفكرية المكتفية من الدين بالروحانيات، وبالتالي فهي قريبة الانتماء إلى الدرويش الحنين وما يمثله من معتقدات قد لا يقبلها الدين باعتباره مؤسسة وبما ينطوي عليه من جدل أو نشاطات عقلية. ولهذا فقد تحددت كل صفاتها ومؤهلاتها لتتوافق مع طبيعة فكرية روحانية تتفق وعالم الحنين الروحاني. فقد وصفت نعمة بأنها جميلة ولكنها لم تكن تأبه لجمالها، وهي ذات ذكاء فاستطاعت أن تتعلم الكتابة في شهر، وكانت تختلط بأقرانها من الذكور، وهذه صفات ترشحها بقوّة إلى طموح إنساني أبعد. غير أنّ نعمة كانت توجه ممتلكاتها لتنتهي بذروتها إلى الشفافية الروحانية، فكان يستهويها من القرآن ما له صلة بالقصص والمعجزات:

«وأقبلت على القرآن تحفظه بنهم وتستلذ بتلاوته كانت تؤثر مما حفظته من سورة الرحمن وسورة مريم وسورة القصص، وتشعر بقلبها يعتصره الحزن وهي تقرأ عن أيوب، وتشعر بنشوة عظيمة حين تصل إلى الآية: ﴿وآتيناه أهله ومثلهم معهم رحمة من عندنا﴾، وتتخيل رحمة امرأة رائعة الحسن متفانية في خدمة زوجها، وتتمنى لو أن أهلها أسموها رحمة. كانت تحلم بتضحية ضخمة تؤديها في يوم من الأيام، فيها ذلك الإحساس الغريب الذي تحسّه حين تقرأ سورة مريم».

إنّ نعمة، بهذه المواصفات، أقرب إلى عالم الحنين الذي يحيط الزينَ بعنايته. إنها تتوجه في وجودها إلى الروحانيات، حيث غياب التنظيرات الدينية وغياب عقلانية المعرفة العلمية و الإنسانية :

«كان أخوها الذي يكبرها بعامين يحثها على مواصلة التعليم في المدارس ويقول لها: يمكن تبقي دكتورة ولاّ محامية. ولكنها لم تكن تؤمن بذلك النوع من التعليم. تقول لأخيها، وعلى وجهها ذلك القناع الكثيف من الوقار: التعليم في المدارس كله طرطشة.

كفاية القراءة والكتابة ومعرفة القرآن وفرائض الصلاة. ويضحك أخوها ويقول: باكر يجي ود حلال يعرسك وننفك من حجحك».

إنّ المنطلق الذي تنطلق منه نعمة هو قولها: «الزواج قدر ككل الأشياء التي تحيط بها» إن زواج الزين من نعمة هو المحصلة الأخيرة للمعتقد الخرافي، ليس بالنسبة لنعمة فقط، ولكن بالنسبة لمجتمع الرواية ككل. فقد ورد التالي في سياق الحوار بين الناظر والشيخ علي صاحب الدكان، وعبد الصمد، وهم يتحدثون عن هذا الزواج: «وقال عبد الصمد: كلامك صحيح جناب الناظر. سنة عجيبة فعلاً. النسوان الّقَنْعِنَ من الولادة ولْدِنْ. البقر والغنم جابت الاثنين والثلاثة. وواصل الحاج على تعداد المعجزات التي حدثت ذلك العام: أثمر النخّل كثير لا مِنْ غَلَّبْنَا من الشولات النشلية فيها. الثلج نزل. دا كلام؛ الثلج ينزل من السماء في بلد صحراوي زي دا وقال الناظر: لكن المعجزة الكبرى موضوع زواج الزين. وقال عبدالصمد: كلام الحنين ما وقع البحر. قال له: باكر تعرس أحسن بنت في البلد».

حقيقة أن الجانب الخرافي في مجتمع رواية «عرس

الزين» يتخذ من شخصية الزين محوراً له، فشخصية «الزين» هي نقطة انطلاق البناء الطقوسي الخرافي، ومنه تمتد الأجواء الخرافية بدرجة متفاوتة الكثافة بين أفراد مجتمع الرواية، ولم تسلم جماعة «العصبة» من اثر المعتقد الخرافي (كما سنري بعد قليل). وهنا لا بد من الإشارة إلى أن الروح الخرافية في مجتمع الرواية كانت تمتزج بشكل محبب بالروح العملية في ممارسة شؤون الحياة اليومية. وقد كان الطيب صالح حريصاً على رصد هذا التآلف الحميم بين الروح الخرافية والروح العملية في أفراد مجتمع روايته، وهذا التآلف الحميم نفتقده عندما يتحدث الطيب صالح عن المرحلة الجديدة في حياة مجتمع الرواية، المرحلة التي يمثل فيها الإمام/ خطيب المسجد/ البداية لانتقال مجتمع الرواية من مرحلة الروح الخرافية إلى مرحلة نظام المؤسسة أو الدولة

«تأثر إمام المسجد بالحوادث العجيبة التي شهدتها القرية ذلك العام. كان رجلاً ملحاحاً متزمتاً كثير الكلام، في رأي أهل البلد. كانوا في دخيلتهم يحتقرونه، لأنه كان الوحيد بينهم الذي لا يعمل عملاً واضحاً-في زعمهم. لم يكن له حقل يزرعه، ولا تجارة يهتم بها؛ ولكنه كان يعيش من تعليم الصبيان، له في كل بيت ضريبة مفروضة يدفعها الناس عن غير طيب خاطر، وكان يرتبط في أذهانهم بأمور يحلو لهم أحياناً أن ينسوها: الموت والآخرة، والصلاة، فعلق على شخصه في أذهانهم شئ قديم كئيب مثل نسيج العنكبوت. إذا ذكر اسمه خطر على بالهم تلقائياً موت عزيز لديهم، أو تذكروا صلاة الفجر في عز الشتاء، وما يرتبط بذلك من وضوء بالماء البارد يشقق الرجلين، وخروج من الفراش الدفء إلى لفح الصقيع، وسير في غبش الفجر إلى المسجد، هذا إذا كان الواحد منهم يذهب بالفعل إلى الصلاة».

حقيقة أن هذا الجانب من عمل الطيّب صالح، أي المقابلة بين الروح الخرافية المتآلفة مع روح العمل من جهة، والدين بداية المؤسسة والنظام من جهة أخرى، يمثل المحور الأساسي للعمل الروائي كله في «عرس الزين». إن مجتمع القرية السودانية متآلف إلى حد بعيد ضمن الروح الخرافية المحتضنة للروح العملية: عمل يومي وروح استسلامية صوفية خرافية الطابع. ولهذا كله كان موقع الحنين في مجتمع الرواية حضوراً دافئاً، وكان الإجماع على فضله كبيراً لدى كل فئات المجتمع، حتى لدى أولئك الذين كانوا يبدون تشككاً في قدراته. ولم يكن الحال كذلك إزاء الفكر التنظيري ممثلاً بشخص الإمام. فروح النفور إزاء هذا النوع من الفكر واضحة جداً، وكأنّ هذا اللون من الفكر يخرج مجتمع الرواية من طبيعته أو من روحه الطبيعية المنغرسة فيه، أو يخرج أفراد هذا المجتمع من هذا الانسجام الرخيم بينهم وبين الكون والطبيعة، أو يخرجهم من هذا التناغم القائم بين الطبيعة المعطاءة والروح الصوفية الغامضة التي تفسّر سرّ وجودهم وغيابهم من الوجود، أو سرّ نجاحهم وفشلهم في الحياة.

إننا نلاحظ روح النفور من الفكر التنظيري واضحة جلّية من هذا الموقف الذي اتخذه أفراد مجتمع الرواية من شخص الإمام الممثل لهذا الفكر :

«أما إذا كان مثل محجوب وعبد الحفيظ وأحمد إسماعيل والطاهر الرواسي وحمد ولد الريس من النفر العصاة، الذين لا يصلون، فإنه يحسّ كل صباح بإحساس غامض يثير القلق، من نوع الإحساس الذي يحسّه الواحد منهم إذا نظر خلسة إلى امرأة جاره. ويقول لك محجوب إذا سألته عن إمام المسجد إنه: راجل صعب لا يأخذ ولا يدي. معني ذلك إنه لم يكن يسايرهم أو يخوض معهم في أحاديثهم-لم يكن يعنيه كما يعنيهم، أوان زراعة القمح وسبل ريّه وسماده وقطعه وحصاده. ولم يكن يهمه هل موسم الذرة في حقل عبد الحفيظ نجح أم فسد، وهل البطيخ في حقل ولد الريس كبر أم صغر، كم سعر إردب الفول في السوق، هل هبط سعر البصل، لماذا تأخر لقاح النخل».

إنّ الطيب صالح يصور مجتمع روايته منغمساً بطبيعة صافية مع حركة الأشياء في الوجود، وهذا الانغماس يمارس بشكل طقوسي دون وعي، ودون رغبة

في نقله إلى اللغة أو حيّز التفكير. فخروج أفراد مجتمع الرواية من الممارسة الطقوسية المباشرة إلى حيّز التعبير أو التفكير يعني دخولهم إلى مرحلة الوعي المؤلمة، وهي الوعي الذي لا يقدّم إلاّ مزيداً من الألم و الإحساس بالغربة عن حركة الأشياء في الطبيعة :

«لكنهم لم يحبوه- أي الإمام- فقد كانوا يعترفون بحاجتهم إليه. يعترفون مثلاً بعلمه، فقد قضى عشر سنوات في الأزهر. يقول الواحد منهم: «الإمام ما عنده شغله»، ثم يضيف: «لكن الحق لله لسانه فصيح كلام» كان يلهب ظهورهم في خطبه، وكأنه ينتقم لنفسه منهم بكلام متدفق فصيح عن الحساب والعقاب، والجنّة والنار، ومعصية الله والتوبة إليه، كلام ينزل في حلوقهم كالسم. يخرج الرجل من المسجد بعد صلاة الجمعة زائغ العينين، ويحسّ وهلة كأن سير الحياة قد توقف. ينظر إلى حقله بما فيه من نخل وزرع وشجر، فلا يحسّ بأي غبطة في نفسه. يحسّ أنها جميعاً عرض زائل، وإن الحياة التي يحياها بما فيها من فرح وحزن، ما هي إلا جسر إلى عالم آخر؟ لكن جزئيات الحياة ما تلبث أن تشغل فكره، وسريعاً أسرع مما كان يتوقع، تغيب صورة العالم الآخر البعيد، وتأخذ الأشياء أوضاعها الطبيعية. وينظر إلى حقله فيحسُّ مرّة أخرى بذلك الفرح القديم الذي يعطيه مبررات وجوده. ومع ذلك فأكثرهم يعودون إليه في كل مرّة، ليجربوا نفس الصراع الغامض».

لقد وجد الطيب صالح في شخصية الإمام رمزاً مجسداً لمسألة التحول في بنية مجتمع روايته من مرحلة الطقوس والخرافة إلى مرحلة النظام والمؤسسة؛ فشخصية الإمام هي المعبر من مرحلة الفطرة والتآلف الحميم مع الطبيعة إلى مرحلة التنظير، حيث يمثل الإمام وما يقتضيه وجوده، الخطوة الأولى نحو الانتقال إلى المرحلة التنظيرية. وواضح أن الإمام الذي يمثل الدين، يمثل المرحلة المؤسسية القريبة المنشأ، أو القرية في أصولها، من المرحلة الطقوسية. وكلام الطيب صالح ليس بحاجة إلى توضيح، في هذا الموضوع : «فكانت البلد منقسمة إلى معسكرات واضحة المعالم إزاء الإمام (لم يكونوا أبداً ينادونه باسمه، فكأنه في أذهانهم ليس شخصاً بل مؤسسة).

إن شخصية الإمام/الدين/المؤسسة/بدأت- كما يقول الطيب صالح- تؤثر على فئات مجتمع الرواية كافةً، رغماً عنها، وبغض النظر عن درجة أو تفاوت استجابة هذه الفئات لهذه المؤسسة، سلباً أو إيجاباً. فكل فئة حاولت أن تتخذ موقفها من هذه المؤسسة،أو تتجاوب معها، بطريقتها الخاصة. فهناك الفريق الأول وأغلبه من الكبار والعقلاء- كما يقول الطيب صالح- حيث وجد نفسه يتآلف مع المؤسسة بالتنازل عن بعض حقوقه :

«معسكر أغلبه من الرجال الكبار العقلاء، يتزعمه حاج إبراهيم، أبو نعمة، يعامل الإمام معاملة ود يشوبها تحفظ. هؤلاء كانوا يحضرون كل الصلوات في المسجد، ويبدو على وجوههم على الأقل أنهم يفهمون ما يقول، يدعونه إلى الغداء كل جمعة بعد الصلاة، كل واحد منهم يدعوه يوماً بالتناوب. كانوا يدفعون إليه بصدقة الفطر في عيد رمضان، ويعطونه جلود الذبائح في عيد الأضحى. إذا تزوج أحد أبنائهم أو بناتهم أعطوه حقه نقداً، ومعه رداء أو ثوب».

أمّا الفريق الثاني فقد رفض ما يمثله الإمام/المؤسسة، ويجمع أفراد هذا الفريق دوافع مختلفة، ولكنهم مع ذلك، يجتمعون على توجهات مشتركة هي: الالتفاف حول فكرة إنسانية الإنسان بما في ذلك روح التمرد لديه أو حريته في الفكر، أو الانسياق نحو إشباع اللذة. ولم يفت الطيب صالح أن يجعل هذا الفريق تحت قيادة رمزية: الشاعر. وقد وصفه الطيب صالح بأنه كبير في السن وينحدر من طائفة الفريق الأول، وفي ذلك دلالة واضحة على قدم التمرد في تاريخ البشر :

«شذّ عن هذا الفريق-أي الفريق الأول- رجل في السبعين، اسمه إبراهيم ود طه، لا يصلي ولا يصوم ولا يزكي، ولا يعترف بوجود الإمام. والفريق الثاني واغلبه من الشبان دون العشرين، يعادي إمام المسجد عداءً

سافراً. بعضهم تلاميذ في المدارس، وبعضهم سافر وعاد، وبعضهم يحسُّ على أي حال بفيض الحياة حاراً قوياً في دمه، فلا يحفل برجل صناعته تذكير الناس بالموت. هذا كان فريق المغامرين-منهم من يشرب الخمر سراً، ويلمُّ خفية بالواحة- مكان اللهو خارج القرية- في طرف الصحراء، وفريق المتعلمين الذين قرأوا أو سمعوا بالمادية الجدلية، وفريق المتمردين، وفريق الكسالى الذين يصعب عليهم الوضوء في الفجر في عزّ الشتاء. ومن عجب أنّ زعيم هذه الفئة كان إبراهيم ود طه، الرجل الذي جاوز السبعين، لكنه كان يقرض الشعر».

أمّا الفريق الثالث في مجتمع الرواية، الذي كان له موقفه الخاص من الإمام، فهو فريق الحياة العملية من المجتمع، ولعله-باستعارة مصطلح الدراسات الاجتماعية- فريق الطبقة الوسطي المشكل من التجار والمزارعين والقادرين على سياسة مجتمع الرواية بكل ما تتطلبه حياته في العمل والأمن والحفاظ على التقاليد والأعراف، ورعاية المتخلفين عقلياً، والقيام بدفن الموتى، ومراسم العزاء. ولهذا وصف الطيب صالح أفراد هذا الفريق بأنهم :

«أكثر المعسكرات وزناً وهؤلاء هم: محجوب وعبد الحفيظ والطاهر الرواسي وعبد الصمد، وحمد ود الريس، وأحمد إسماعيل، فكانوا متقاربي الأعمار، بين الخامسة والثلاثين والخامسة والأربعين، إلاّ أحمد إسماعيل، فقد كان في العشرين لكنه بحكم مسؤوليته وطريقة تفكيره- كان واحداً منهم».

«كانوا الرجال أصحاب النفوذ الفعلي في البلد، كان لكل واحد منهم حقل يزرعه في الغالب أكبر من حقول بقية الناس، وتجارة يخوض فيها. كان لكل واحد منهم زوجة وأولاد. كانوا الرجال الذين تلقاهم في كل أمر جليل يحلّ بالبلد. كل عرس هم القائمون عليه. كل مأتم هم الذين- يرتبونه وينظمونه إذا فاض النيل أو انهمر سيل فهم الذين يحفرون المجاري، ويقيمون التروس ويطوفون على الحي ليلاً، وفي أيديهم المصابيح يتفقدون أحوال الناس، ويصرون التلف الذي أحدثه الفيضان أو السيل. إذا قيل أنّ امرأة أو بنتاً نظرت نظرة فاجرة إلى أحد فهم الذين يكلمونها، وأحياناً يضربونها، لا يعنيهم بنت من تكون. إذا علموا أنّ غريباً حام حول الحي حول المغيب فهم الذين يتصدون له إذا ألّم بالبلد أحد رُسل الحكومة فهم الذين يستقبلونه».

ودور هذا الفريق يتبدل وفق التطور الحاصل في مجتمع الرواية، وهوية هؤلاء متقلبة وفق واقع الحال :

والآن وقد قامت في البلد مدارس ومستشفى ومشروع زراعي، فهم المتعهدون والمشرفون، وهم اللجنة المسؤولة عن كل شيء».

والملاحظ أنّ الطيب صالح لم يغفل عن الإشكالات التي رافقت شخصية الإمام/المؤسسة، ولم يغفل عن تحليل علاقاته مع فئات مجتمع الرواية. فقد صوره يتعامل بتحفظ مع فئة المتدينين، وجعل وظيفته رهناً بما يقدمه أفراد هذه الفئة، وفي الوقت نفسه كان الإمام مصدر قلق دائم للرافضين، أما بالنسبة لعلاقته مع الفريق الثالث، الفريق العملي أو فريق الطبقة الوسطى، فقد اتخذت طابعاً عملياً كالفلسفة التي يؤمن بها أفراد هذه الطبقة ولا يتآلف مع هذه لطبقة ولكنه في الوقت نفسه لا يستطيع الاستغناء عنها، وهم أيضاً، بدورهم، لا يحترمونه ولكنهم في الوقت نفسه يجدونه ضرورة لا بد من تحمل تبعاتها:

«كان الإمام لا يحبهم، ولكنه كان يعلم أنّه سجين في قبضتهم، إذ أنهم هم الذين كانوا يدفعون له مرتبه آخر كل شهر لكنهم كانوا ككل صاحب سلطان ونفوذ لا يظهرون نزعاتهم الشخصية إلا في مجالسهم الخاصة أمام متجر سعيد. الإمام مثلاً كانوا يعتبرونه شراً لا بدّ منه، فيحبسون ألسنتهم عن ذمّه ما استطاعوا، ويقومون بالواجب والمجاملة، كما يقول محجوب. لم يكونوا يصلون ولكن واحداً منهم على الأقل كان يحضر الصلاة مرّة في الشهر ويكون غرض الزيارة في الواقع شيئاً غير الاستماع لعظة الإمام، حينئذ يعطون الإمام مرتبه، ويتفقدون بناء المسجد، إذا كان يحتاج إلى إصلاح».

إن شخصية الإمام/المؤسسة، برأي الطيب صالح استطاعت بشكل ما أن تتعايش مع كل فئات مجتمع الرواية، ولكنها لم تستطيع أن تتعايش مع الأصول الطقوسية التي انبثقت عنها، والأصول الطقوسية نفسها لم تكن قادرة أيضاً على التعايش مع شخصية الإمام :

لكن الزين في موضوع الإمام كان معسكراً قائماً بذاته، يعامله بفظاظة و إذا قابله قادماً من بعيد ترك له الطريق. ولعلّ الإمام كان الشخص الوحيد الذي يكرهه الزين، كان مجرد وجوده في مجلس يكفي لإثارته، فيسبُّ ويصرخ ويتعكر مزاجه، ويتحمل الإمام في وقار هيجان الزين، ويقول أحيانا: إنّ الناس أفسدوه في معاملتهم له كأنه شخص شاذ، وأن كون الزين ولياً صالحاً حديث خرافة، وأنّه لو ربّي تربية حسنة لنشأ عادياً كبقية الناس.

لكن من يدري لعله هو الآخر أحسّ بقلق في صدره حين حدجه الزين بإحدى نظراته، فكل أحد يعلم أنّ الزين أثير عند الحنين، والحنين ولي صالح وهو لا يصادق أحداً إلا إذا أحسّ فيه قبساً من نورس.

إن شخصية الإمام «عرس الزين» مؤسسة اختطت طريقها بشكل غريب. فهي إذن تتنكر لأصولها وتعتاش على ما يقدمه المتدينون، وتتهادن بالمصلحة المشتركة مع الطبقة العملية/أي الطبقة الوسطى فإنها- أي شخصية الإمام- تفلح فقط في استقطاب الحالات الغريبة، حالة شخص مثل سيف الدين، وهو الشخصية التي لم تكن أصلاً متآلفة مع طقوسية مجتمع الرواية، وكانت منغمسة في كل اللذات المحرمة، واتسمت بالتهور الذي ساق إلى ضياع الثروة والجاه (فقد ضّيع سيف الدين ثروة أبيه بسفاهته). فعندما ثاب سيف الدين إلى رشده وتاب عن سلوكه الشاذ انتهى به المطاف إلى حضرة الإمام ليكون أهم اتباعه، والإمام بدوره عدَّه المثل الأعلى على انتصار الخير على الشر :

«واشتدَّ ساعد الإمام بسيف الدين. كانت الواحة- مكان اللهو في الصحراء- دائماً شغله الشاغل، وتقوم في نظره رمزاً للفساد والشر. ونادراً ما كانت تخلو خطبة من خطبه من ذكرها. والآن وقد عاد سيف الدين إلى جادة الصواب فقد زادت خطب الإمام قسوة وازدادت حملته قوّة، واصبح سيف الدين المثل الذي يضربه كلّ مرّة على أن الخير ينتصر في النهاية. لم يحفل الإمام بأن الحنين وهو يمثل الجانب الروحاني، الجانب الذي لا يعترف به الإمام- لم يحفل الإمام بأن الحنين كان السبب المباشر في توبة سيف الدين : «الإمام فرح بسيف الدين فرحاً عظيماً. اصبح يذكره في خطبه، يتكلم كأنه يتحدث إليه شخصياً. تراه خارجاً داخلاً معه، وقد قال أحمد إسماعيل لمحجوب مرّة، وهو يرى سيف الدين والإمام يمشيان معاً ذراعاً في ذراع: ود البدوي من الخدم للإمام».

إنّ السمة البارزة في تحليل الطيب صالح لبنية مجتمع روايته هي تصوره أنّ التحول الاجتماعي مرَّ من الطقوسية/الخرافية/إلى الروح العملية، وهي روح الطبقة الوسطى التي استطاعت أن تحتضن حركة المجتمع بكل أنشطته المادية والروحية على السواء. ولعله ليس من قبيل المصادفة أن يقيم الطيب صالح العلاقة الحميمة بين رموز الدروشة (الصوفية) ورموز الطبقة الوسطى، فمنذ البداية كانت شخصية الزين أقرب ما تكون إلى عصابة السبعة (محجوب ورفاقه)، فهم الذين كانوا يحمونه باستمرار وهم الذي حلت بهم بركة الحنين، وهم الذين دافعوا عن الزين وقاموا بمسؤوليات عرسه، وهم الذين انتشلوه آخر لحظة من حضرة الحنين في المقبرة يكملوا مراسيم العرس.ولعل الفقرة التالية تبوح بالكثير مما يودّ الطيب صالح قوله بخصوص الانتقال من الروح الطقوسية الخرافية إلى روح الحياة العملية :

«كان الزين فريقاً قائماً بذاته. كان يقضي معظم أوقاته مع شلّة محجوب، بل إنه كان في الواقع إحدى المسؤوليات الكبيرة الملقاة على عاتقهم. كانوا يحرصون على إبعاده عن المشاكل، وإذا وقع في ورطة أخرجوه منها، كانوا يعلمون عنه أكثر مما تعلم أمّه، يشملونه بعنايتهم وترعاه عيونهم كانوا يحبونه

ويحبهم».

إنّ الروح العملية في مجتمع «عرس الزين» /روح الطبقة العاملة أو الوسطى/هي الوريث الشرعي للروح الطقوسية التي كانت أصلاً تمزج بشكل طبيعي بين النزعة الروحية والنزعة العملية في آن، وهذه الروح العملية/روح الطبقة الوسطى/الجديدة هي القادرة على ضبط الأمور نحو الصالح العام، ولا يضيرها أن تحتضن كل النوازع إذا كانت في خدمتها :

«معسكر الوسط، جماعة محجوب، لم يتأثر كثيراً، فهم يعتبرون الواحة كالإمام سواء بسواء، شراً لا بدّ منه، ولم يكونوا يأبهون كثيراً إلى أنّ بعض شبّان البلد يسكرون، ما دام ذلك لا يؤثر على سير الحياة الطبيعي. لا يتدخلون إلا إذا سمعوا أنّ شاباً سكراناً تهجم على أنثى أو رجل من أهل الحي، حينئذٍ يلجأون إلى أساليبهم الخاصة التي تختلف عن أساليب الإمام. وفي تأييدهم لبقية الناس في محاولة تهديم الواحة، لم يكونوا ينظرون إلى عملهم كما ينظر له الإمام محاولةً لتغليب الخير على الشر، لا بل لأنّ زوال الواحة سيغنيهم عن متاعب عملية، لا حاجة لهم فيها».

حقيقة أنّ معسكر الوسط، أو جماعة محجوب هي نواة ما يمكن تسميته بالدولة. إنّ كل شخص من جماعة محجوب يكاد يكون رمزاً لسلطة من سلطات الدولة، والمهام التي يقوم بها أفراد العصبة هي أشبه بمهام أجهزة الدولة بما في ذلك: الاقتصاد والجيش والقانون والمخابرات والفنون، والعلاقات العامة ورعاية الشباب:

«أحمد إسماعيل بحكم سنّه، كان أميلهم إلى الفرح، ولم يكن يبالي إذا انتشى بالخمر في المناسبات، وكان أحسنهم رقصاً في الأعراس. وعبد الحفيظ كان أكثرهم مجاملة للناس الذين لا يفكرون مثل تفكير العصابة، كما كانوا يسمون أنفسهم ويسميهم الناس. كان هو الذي ينبههم إلى أن ابن فلان قد تزوج، وفلاناً قد مات أبوه، وفلاناً عاد من السفر، فيذهبون جماعة جماعة في الغالب للتهنئة وللتعزية. وكان أحياناً (أي عبد الحفيظ) يذهب للمسجد للصلاة ويحاول أن لا يقول لهم. وكان الطاهر الرواسي أقربهم إلى الغضب وأسرعهم إلى إمساك عصاه أو سحب سكينة في أوقات الزنقة. وكان سعيد أحسنهم في محاججة الحكام، يسمونه القانون، وكان أحمد ود الريس ذا أذن حساسة لأخبار الفضائح، يجمعها من أطراف البلد، من الأخبار البعيدة، ويلقيها عليهم في أوقات معينة من مجالسهم، وكانوا يندبونه في الغالب لمعالجة مشاكل النسوان في البلد».

ولعل صفة الدولة باعتبارها المؤسسة الحاضرة الغائبة في أن، تكاد تتجسد في شخص محجوب : «كان محجوب أعمقهم وانضجهم، كان مثل الصخرة المدفونة تحت الرمل، تصطدم بها إذا عمقت في حفرك. وكانت صلابته تظهر في الأزمات الحقيقية، حينئذ يصير (ريّس) الركب، يأمروهم ينفذون».

إنّ رواية «عرس الزين»، وكما أكّدت ذلك مراراً، محاولة من الطيب صالح في رصد حركة التطور الاجتماعي في السودان من مرحلة الطقوس والخرافة إلى مرحلة الدولة. والجدير بالذكر أنّ المرحلة الأخيرة في مجتمع «عرس الزين» /الدولة/ لم تتخلص من الجذور الطقوسية الخرافية التي نشأت منها، وقد حرص لطيب صالح كثيراً على تأكيد هذه المقولة. فأفراد العصابة الذين يمثلون رموزاً لأجهزة الدولة، يرتدون في تفكيرهم إلى المرحلة الطقوسية الخرافية، ولم يتخلصوا نهائياً من سمات هذه المرحلة، حين ساقتهم سنن التطور إلى تأسيس المؤسسة/الدولة. والنص التالي الذي جاء في سياق الحديث عن الزين معجزة الحنين، يبوح بالكثير :

«بعد هذا الحادث بأعوام طويلة، حين أصبح محجوب جداً لأحفاد كثيرين، كذلك أصبح عبد الحفيظ والطاهر الرواسي والباقون، وحين أصبح أحمد إسماعيل أباً وصارت بناته للزواج، كان أهل البلد-وبينهم هؤلاء-يعودون بذاكرتهم إلى ذلك العام، وإلى حادث الزين والحنين وسيف الذي وقع أمام دكان سعيد. الذين اشتركوا في ذلك الحادث يذكرونه برهبة وخشوع، بما فيهم محجوب الذي لم

يكن يأبه لشيء من قبل. لقد تأثرت حياة كل واحد من أولئك الرجال الثمانية أبطال الحادث، بطريقة أو بأخرى. وفي مستقبل أيامهم، سيستعيد هؤلاء الرجال الثمانية، يستعدون فيما بينهم آلاف المرات، تفاصيل الحادث. وفي كل مرّة كانت الحقائق تتخذ وقعاً أكثر سحراً. يذكرون في عجب كيف أن الحنين هلّ عليهم من حيث لا يعلمون، في اللحظة، عين اللحظة، ليس قبل ولا بعد، حين ضاقت قبضة الزين على خناق سيف الدين، وكادت تودي به، بل أن بعضهم يجزم أن سيف الدين قد مات بالفعل: لفظ نفسه الأخير، ووقع على الأرض جثة هامدة».

إنّ الجذور الخرافية هي الأساسي الخفي المشكل لمرحلة الدولة في مجتمع الرواية :

«كانت معجزة سيف الدين بداية لأشياء غريبة تواردت على البلد في ذلك العام. ولم يعد ثمة شك في ذهن أحد حتى محجوب، وهم يرون المعجزة تلو المعجزة. إن مرد ذلك كله أن الحنين قال لأولئك الرجال الثمانية أمام متجر سعيد ذات ليلة: ربنا يبارك فيكم. ربنا يجعل البركة فيكم».

وفي الختام لا بدّ من الإشارة إلى أنّ الطيب صالح كان في «عرس الزين» حريصاً على تصوير السودان طبيعةً وأرضاً، كما هو الحال في أعماله الروائية الأخرى، وكما هو الحل بشكل خاص في حديثه العميق الذي اختتم به روايته «موسم الهجرة إلى الشمال» فقد سمح لنفسه أن تستريح قليلاً في تأملاته في أرض السودان والنيل في السودان؛ لعل الطيب صالح وجد في حديثه عن السودان مكاناً وطبيعة، متنفسه وراحته، حيث جسد في بعض صفحات رواية «عرس الزين» وبلغه شعرية غاية في الشفافية، ومثقلة بكل الصور الجمالية-جسّد إحساسه إزاء المكان المهيب بنيله وأرضه. إنّ الطيب صالح يجد متنفسه في التعبير عن هذا التآلف الغريب بين بساطة المجتمع السوداني وعظمة الطبيعة التي يعيش عليها السودانيون. فبعد الحديث الطويل عن الملامح البشرية المتواضعة في مجتمع الرواية، وبعد الحديث عن الكثير من جزئيات الحياة الإنسانية التي تصل إلى درجة البساطة المتناهية بعد هذا الحديث نجد هذه النافثات الحارة إزاء المكان/أعظم ظاهرة في السودان:

«تتابعت الأعوام، عام يتلو العام، ينتفخ صدر النيل، كما يمتلئ صدر الرجل بالغيظ، ويسيل الماء على الضفتين، فيغطي الأرض المزروعة حتى يصل إلى حافة الصحراء. عند أسفل البيوت تنق الضفادع بالليل، وتهب من الشمال ريح رطبة مغمسة بالندى تحمل رائحة هي مزيج من أريج زهر الطلح ورائحة الحطب المبتل ورائحة الأرض الخصبة الظمأى حين ترتوي بالماء، ورائحة الأسماك الميتة التي يلقيها الموج على الرمل. وفي الليالي المقمرة حيث يستدير وجه القمر، ويتحول الماء إلى مرآة ضخمة مضيئة تتحرك فوق صفحتها ظلال النخل وأغصان الشجر، والماء يحمل الأصوات إلى أبعاد كبيرة، فإذا أقيم حفل عرس على بعد ميلين تسمع زغاريده ودق طبوله وعزف طنابيره ومزاميره كأنه إلى يمين دارك. ويتنفس النيل الصعداء، وتستيقظ ذات يوم فإذا صدر النيل قد هبط، وإذا الماء انحسر عن الجانبين، يستقرُّ في مجرى واحد كبير يمتدُّ شرقاً وغرباً، تطلع منه الشمس في الصباح، وتغطس فيه عند المغيب، وتنظر فإذا أرض ممتدة ريّانة ملساء ترك عليها الماء دروباً رشيقة مصقولة في هروبه إلى مجراه طبيعي. رائحة الأرض الآن لأ أنفك ذكرك رائحة النخيل حين تهيأ اللقاح. الأرض ساكنة مبتلة، ولكنك تحسّ أن بطنها ينطوي على سرّ عظيم، كأنها امرأة عارمة الشهوة تستعد لملاقاة بعلها. الأرض ساكنة، ولكن أحشاءها تضجّ بماء دافق، هو ماء الحياة والخصب. الأرض مبتلة متوثبة تتهيأ للعطاء ويطعن شئ حاد أحشاء الأرض لحظة نشوة وألم وعطاء. وفي المكان الذي طعن فيه أحشاء الأرض، تتدفق البذور، وكما يضم رحم الأنثى الجنين في حنان ودفء وحب، كذلك ينطوي باطن الأرض على حب القمح والذرة واللوبياء وتتشقق الأرض عن نبات وثمر».■

الهوامش

١) حوار مع الطيب صالح منشور في: محمد شاهين، تحولات الشوق، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ١٩٩٣، ص ١٩٧.

٢) المرجع السابق ص ١٨٦.

٣) راجع دراستي: علي الشرع، البحث عن الشخصية الجديدة في موسم الهجرة إلى الشمال، مجلة أبحاث اليرموك، عدد-، ١٩٨٧.

٤) الطيب صالح، عرس الزين، دار العودة، بيروت، ١٩٧٠، الطبعة الثالثة ص ١٥.

٥) عرس الزين، ص ١٦- ١٧.

٦) عرس الزين، ص ٢٥.

٧) عرس الزين، ص ٢٦- ٣١.

٨) عرس الزين، ص ٢٥.

٩) عرس الزين، ص ٣١.

١٠) عرس الزين، ص ٥٨- ٥٩.

١١) عرس الزين، ص ٣٥.

١٢) عرس الزين، ص ٦٤.

١٣) عرس الزين، ص ٣٧.

١٤) عرس الزين، ص ٦٤، ٦٥.

١٥) عرس الزين،ص ٦٦- ٦٧.

١٦) عرس الزين، ص ٣٢.

١٧) عرس الزين، ص ٣٨.

١٨) عرس الزين، ص ٥١.

١٩) عرس الزين، ص ٥٢.

٢٠) عرس الزين، ص ٥٢.

٢١) عرس الزين، ص ٥٢- ٥٣.

٢٢) عرس الزين، ص ٨٩.

٢٣) عرس الزين، ص ٩٥.

٢٤) عرس الزين، ص ٩٥.

٢٥) عرس الزين، ص ٩٦.

٢٦) عرس الزين، ص ٩٧.

٢٧) عرس الزين، ص ٩٧.

٢٨) عرس الزين، ص ٩٨.

٢٩) عرس الزين، ص ٩٨.

٣٠) عرس الزين، ص ٩٩.

٣١) عرس الزين، ص ٩٩.

٣٢) عرس الزين، ص ١٠٠.

٣٣) عرس الزين، ص ١٠١.

٣٤) عرس الزين، ص ١٠٠.

٣٥) عرس الزين، ص ١٠٢.

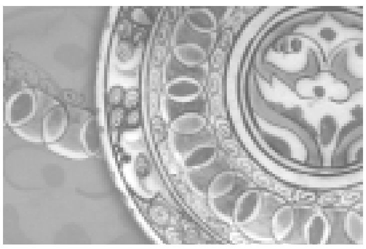
٣٦) عرس الزين، ص ١٠٨- ١٠٩.

٣٧) عرس الزين، ص ١٠٩.

٣٨) عرس الزين، ص ٧١.

٣٩) عرس الزين، ص ٨٠.

٤٠) عرس الزين، ص ٤٧- ٤٨.



خصوصية النسق الأنثوي في الخطاب الشعري المعاصر

مقاربة تأويلية لبلاغة مجموعة (أغمض أجنحتي وأسترق الكتابة) للشاعرة ريم قيس كبة

وجدان عبدالاله الصائغ *

كُتب الكثير عن الهم النسوي بيد أن الأعم الأغلب قد صاغته أقلام ذكورية أو أقلام نسوية خاضعة لسلطة الثقافة الأبوية، وما نعنيه بالخصوصية الأنثوية على وجه الدقة ما ينبع من شجية المرأة وفطرتها وطبيعة خلقها وما يعتلج في أعماقها من اتقادات وجدانية تفرضها البيئة الاجتماعية والنفسية التي تحيط بها والنظرة المتدنية إلى كينونتها ولا سيما حين تسفر صراحة عن مشاعرها إزاء الآخر والتوق إلى الاكتمال به دون الخوف من الرقابة الصارمة واستلاب الهوية.

وفي مجموعة (أغمض اجنحتي واسترق الكتابة) للشاعرة العراقية ريم قيس كبه[1] التي توزعت إيقاعاتها بين تقنية قصيدة التفعيلة وقصيدة النثر تتجلى هذه الخصوصية الأنثوية بشكل لافت يدعو القراءة المتأنية إلى تلمس تفاصيل هذا الخطاب المدجج بالانزياحات والترميز بدءًا بعنوان المجموعة المفصح عن رغبة (الأنا) في الانغلاق على ذاتها بعيدًا عن سلطة الآخر الساعي إلى تهميش الكينونة المبدعة واستلاب زمنها (استرق) فتأتي الكتابة بوصفها بعدًا حضاريًا وفعلا ذاتيًا جمعيًا لتؤشر حركة البوح النازف تحت حجب الإلغاء والمصادرة. ويشي الانزياح الاستعاري المشفر (اغمض اجنحتي) بحركتين متصادمتين حد التآكل (الانطلاق - الانغلاق) تمنح أفق التلقي سانحة رصد دوائر العتمة المتوالدة والمنغلقة وهي تحيط بالذات الأنثوية المسكونة بالإبداع وتسعى إلى تفتيتها.

وحين ننظر في عنوانات قصائد المجموعة (وردة، لحظة، إناث، مشغول، خوف، قرط، عيون، تفاح، قبلة، لا يسلم الشرف الرفيع، اشتعال، وداخلي قبائل للنساء، شرقية، الخ)- وهي تتمحور حول ثلاثة

* روائية وقاصة من سوريا.

عنـاويـن هـي: (ريشـة حب + ريشـة أخـرى + استرق الكتابة)- نرى شموع عالم ريم قيس كبه وتفاصيله الصغيرة ورؤاها المضمخة بعبير الأنوثة وخصوصيتها الطريفة.

وتشكل قصيدة (قميص) (٢) فضاء حليمًا يشع في أكثر من اتجاه إذا نقرأ:

ماذا
لو ادخل
تحت قميصك
أجلس
في الزاوية اليسرى
أتنفس منك
وأزرع
بين الأضلاع
قصيدة؟

تسحب أداة الشرط غير الجازمة (لو) فضاء القصيدة إلى أفق التمني والترجي، ليبقى السؤال الذي انتظم بنية النص متوهجًا في كينونة (الأنا) الأنثوية التواقة إلى اقتحام عالم الآخر وقدرتها السحرية على النفاذ إلى عمق احساساته المرموز لها بـ (الزاوية اليسرى + بين الأضلاع = القلب).

وتشكل حشد الأفعال المضارعة (ادخل + اجلس + أتنفس + ازرع) شبكة دلالية تتمدد مساحتها الزمانية العريضة على أفق النص وهي تفضح رغبة (الأنا) الساردة في هتك الحجب الفاصلة بينها وبين الآخر وامتلاك زمنه.

وتعكس قصيدة (قرار) (٣) الهواجس المتضاربة في الكينونة الأنثوية إذ يرد:

من بعد شهود وأدلة
من عتمة شك
صوب يقين
قررت
بأن أنسى عينيك
لكني
لحظة كان قراري
اشتقت إليك

تعتمد هذه القصيدة على بنية الاستدراك (لكني) وهو استدراك يقود القوافل الدلالية باتجاه تفتيت نسقية النص المرتكزة إلى نبذ الآخر المدان لتبلور من استدعاء الاستدراك ومضة شعرية صادمة تنير ملامح (الأنا) الساردة التي تهاوت أرادتها أمام رغبتها الجامحة للآخر وحاجتها للاكتمال به.

تبلور قصيدة (نصيحة) (٤) حوارية ينتظمها صوت الأنوثة إذا نقرأ:

لا تكن غضا وأحمق
حين تعشق
كن كتوما، كن حكيما
وصموتا
حين تلقاك عيون الآخرين
لا تكن نفسك إلا
حينما تخلو إليك
أو على رسل التمني
حينما يسنح وقت للتغاضي
فتراني - صدفة - بين يديك
لا تكن مثلي، فتغرق
أنا حمقاء جموح
املأ الكون صراخا
حين أعشق

تكمن بؤرة القصيدة في خاتمتها وهي خاتمة رافضة متمردة على كينونة الأنا والآخر على حد سواء لذلك فهي تتصدر بفعل أمر منفي (لا تكن مثلي) وهي خاتمة تتسلل إليها من النص الغاطس سجية الآخر (المعشوق) المطابق في استجابته لحدث العشق لسجية (الأنا) العاشقة. وهو تشابه يزيح النقاب عن مدلولات العنونة الشعرية (نصيحة) إذا يفضح توق (الأنا) إلى الانفلات من هذه الكينونة الشفافة والانغلاق على مباهجها ونشوتها بالآخر.

ويشذر مخيال الشاعرة بنية قصيدة (البوح

صمتا) [٥] إلى شذرتين نغميتين منفصلتين تستوعب قصيدة التفعيلة (المدخل) وتشكل قصيدة النثر بنية المتن الشعري اللاحق إذ نقرأ:

المدخل: (صمت وردة
أمطرها النحل حكايا
وتبارى في قنص العسل
..
وإذا باحت
بالحب لنسمة تشرين
واكتشف السر
أشاح
فالوردة خانت).

(١)
قطرة، قطرة أمطرك على تراب ورقتي
فتتشكل أعواد ثقاب
يتلهى بها الآخرون
ويصغون لنبض حريقها
فيسمعونك

(٢)
أمام الملأ: أحبك
انعتني ما تشاء بالخبل
عزائي أني أقولك
إذ أنت أخرس

(٣)
حينما أصمت: أبدو كبلهاء
وأصير ثرثارة إذ أحكي
وما بين الخرس وتشابك اللغط
احسك تندس في حبالي الصوتية
تقطع ما يكتمك
وتوصل ما يعلن قولي إذا أقول

(٤)
لك أن تزهو
لم أكتب في رجل ما كتبت فيك
ولي أن أزهو
لم تكتب فيك امرأة ما كتبت
وفي الحالين
أنا أتنشق الحب والكلمات وفضول الآخرين
إذ أنت تعب دخان رجولتك، متفرجًا
ولا تجرؤ حتى أن تبوح

يوقد التفاوت الموسيقي بين المدخل والمتن اللاحق فيضا من الاحتمالات لعل أهمها هو الانتقال من فضاءات الإسقاط (6) (Projection) والترميز (الوردة + العسل + النحل + نسمة تشرين) صوب مناخات الواقع المعاش إذ يواجه أفق التلقي ثنائية (الأنا / الآخر) وهي تتوالد وتتناسل في حركة تتجه تارة صوب النص الحاضر وتارة صوب النص الغائب.

ويمنح الترقيم مخيال النص سانحة تخليق مناخات متعنقدة تفجر ثنائية (البوح / الصمت) وتخلق من شظاياها بلورات دلالية تعكس تفاصيل المشهد ذاته الذي ورد في المدخل ولكن من منظور (الأنا / الآخر)، (أنا / أنت). وحين ننظر في البلورتين الأولى والرابعة، فإننا سنستشف حركة إيحائية دائرية تؤطر المتن الشعري وهي تفضح الهوية الفكرية لـ(الأنا) الساردة (ورقتي + اكتب + تكتب + كتبت + كتبت) وهي تحليل ضمنًا إلى براعة في تشكيل قوالب تركيبية متجانسة موسيقيًا ومتوازنة دلاليًا وعبر المحكي الشعري (لك أن تزهو / لي أن أزهو) و (لم اكتب في رجل ما كتبت فيك / لم تكتب فيك امرأة ما كتبت) الذي يعلن عن الصلة المصيرية بالكلمة وهي صلة تمنح (الأنا) خيلاءها وزهوها ومثل ذلك ينسحب على الصورة الاستعارية المشفرة (قطرة، قطرة أمطرك على تراب ورقتي) فتفضح التجمعات الصوتية المتخلقة من تكرار أجراس صوت (الراء) خمس مرات (ر، ر، ر، ر، ر) وصوت الطاء ثلاث مرات (ط، ط، ط) وصوت التاء مرتين (ت، ت) إيقاعات انهمار (المطر / البوح) وارتطامه المتأرجح بين أقصى العنف وأقصى الرهافة. وتبوح قصيدة (سؤال)[٧] بتشظيات الذات الأنثوية وانشطاراتها إذ يرد:

في سطرين:
أنا قلب مثقوب
ذاكرة عطشى
قافية ترفض
فلماذا تسأل عن حالي
ما دامت كفاك
بلا شفتين؟

تدجج مخيلة الشاعرة الحواس الخمس في تشكيل عالم قصيدتها الشعري، فهي تخلق أفقًا سمعيًا من خلال عنونتها للقصيدة (سؤال) وهو محمول لفظي يستفز حواس المتلقي ويجذبه للدخول إلى المنتج الشعري اللاحق كما أن هذا العنوان يشكل لافتة ترميزية تفضح وتكتم في الوقت نفسه فهي تفضح أبعاد التجربة الشعورية الكامنة خلف سطور القصيدة وقد أعلنت (الأنا) الساردة عن احتجاجها إزاء هذا السؤال بقولها (لماذا تسأل عن حالي؟) وتكتم هذه العنونة تفاصيل نازفة ومكابدات الذات إزاء الآخر المنغلق على نرجسيته لذلك فهي تصرح بتمردها عليه من خلال ثنائية متوازية تتحرك باتجاه الحواس (مثقوب + عطشى + ترفض) وصوب الانفلات منها (قلب + ذاكرة + قافية) في آن واحد ووفق هندسة تشبيهية دقيقة - دعاه البلاغيون القدامى بتشبيه جمع - احتلت (الأنا) (المشبه به) مركزها وتمحورت حولها الصور المتقدة (قلب مثقوب) + (ذاكرة عطش) + (قافية ترفض) بوصفها قرائن تشبيهية تؤشر متواليات الانكسار والاغتراب والتمرد. وتتكثف في خاتمة هذه (القصيدة / السؤال) وعبر حاستي اللمس (كفاك) والذوق (شفتين) لحظة تنوير تضئ تشظيات (الأنا) المرهفة وملامح الآخر البليدة ومشاعره الصلدة.

وتفضح قصيدة (قطرة)[٨] ولع الأنوثة بالآخر المعشوق إذ نقرأ:

سهوا
ينسى الليل على نحرك قطرة
سهوا
أنسى روحي فيك
..
ها أني لست لديك
الله
لو - سهوا -
تفركها !
ستراني
مثل المارد
أغدو بين يديك

يشكل لفظ (سهوا) سلكا سحريًا ينتظم نغمية القصيدة، ويشع بدلالات التلقائية حد الغفلة، وتنبثق من أداة الشرط غير الجازمة (لو) منظومة تركيبية تفضح الفضاء السردي إذ تظل (الأنا) في دائرة الامنيات المستحيلة، وتكمن خصوصية الشاعرة ريم قيس كبه في هذا الانزياح الطريق للأفق الحكائي لمارد مصباح علاء الدين وفي إطار تحولات مشفرة تنسجم والكينونة الجديدة لـ (الأنا) الأنثوية إذ تتماهى مع المارد وفي الوقت ذاته تصير قطرة الماء المنداحة على النحر هي المصباح السحري (المكان المغلق) وهو تحول يؤشر رغبة (الأنا) الأنثوية في أن تكون جزء منسيًا في كيان الآخر من جانب ومن الجانب الآخر فأنها تسعى بهدوء إلى تحقيق رغباته الصعبة.

وتجلي قصيدة (حضور)[٩] ذروة الوجد وانفلاتات الذات الأنثوية إزاءه:

حينما تكون حاضرًا
أكون أنا
غائبة
عن وعيي

تنبثق مفارقتان في سياق هذه القصيدة الومضة أولاهما مفارقة معنوية تشي بهيمنة الآخر على (الأنا) المتضائلة إزاء ذلك الحضور، وتستجيب المحمولات اللفظية لهذين الكينونتين (الأنا / الآخر) فتتمفصل في إطارين متوازيين (تكون / أكون)، (حاضر / غائبة) ويخلق السطر الأخير (عن الوعي) ارتجاجًا في قناعات المتلقي ليحدس أن (الآخر / الأنا) كليهما حاضران معًا ولكن (الأنا) الساردة تعلن عن تهافتها

أمام هذا الحضور الطاغي الباهر.

وتعكس قصيدة (انبهار)(١٠) انكسارات الذات الأنثوية إزاء ثنائية (الصمت / البوح) إذ يرد:

بانبهار كتوم
تقشرني بتلك النظرة القانية
فأنسى أني حمقاء
وأصدق أنك عاشق
ولو بالعيون

يفضح التصادم الدلالي بين (حمقاء / عاشق) البون الشاسع بين الكينونتين ففي الوقت الذي تعلن الذات المرهفة عن استجابتها لوهم الحب بدلالة (أصدق أنك عاشق ولو بالعيون) فأن الآخر لا يعني ما تحدثه نظراته العابرة من أثر وقد منح اللون الأحمر القاني لـ(النظرة) أكثر من إيحاء فربما فضح رؤية الآخر السطحية للأنثى لا بوصفها كيانًا وأنسانًا وقد عزز هذا التأويل الانزياحي الاستعاري الذي منح النظرة (المستعار له) سمات سكين جارح بدلالة الفعل المستعار (تقشرني) وربما يحرك هذا اللون النظرات باتجاه مغاير إذ أنها تشكل بوحًا صامتًا وجريحًا بدلالة (القاني) زائدًا البنية الدلالية المتشكلة من (استهلاله القصيدة بانبهار كتوم+ عنوانها انبهار) ولكنه انبهار لا يتخطى عتبات الصمت.

وتكشف قصيدة (إناث)(١١) وعبر محمولاتها للفظية وخرائطها الدلالية تأثيث الخطاب الشعري إذ يرد:

حشود إناث
تطل بهيبتها من ضلوعي
تقشرني
حين أزعم انك قربي
ولست هناك
وألف هناك
تطل ببالي
فتخمد حشد الإناث
وتطفئ زوبعة الانعتاق
حين تجثو أمامي
بهذا البرود
فأصرخ يائسة:
يا فراق !

تتحرك (حشود الإناث) حركتين متصادمتين الأولى باتجاه تأنيب (الأنا) الساردة وردعها عن الآخر المنغلق على خيلائه وقد فضح ذلك التأويل الفعل (تقشرني)، والآخر هي حركة تتماهى مع اتقادات (الأنا) الساردة إذ تؤجج فيها هذه الحشود جذوة الوله والتوق إلى استدعاء الآخر المعشوق لذلك يأتي المقول الشعري (فتخمد حشد الإناث / وتطفئ زوبعة الانعتاق) لافتة ترميزية تحيل إلى انكسارات الذات المرهفة واغترابها عن الأخر الذي فضح اللفظان (تجثو + البرود) ملامحه المتبلدة الثقيلة.

ويستلهم المخيال الشعري في قصيدة (لا شيء)(١٢) من عالم الأنوثة وفضاءاتها الشفيفة رؤاه ومنطلقاته إذ يرد:

لا شيء
سوى همسة دفء
في الهاتف
تسفحها شفتاك
..
لا شيء
سوى لمسة صدق
من كفك
حين تصافحني
إذ تبرق من شوق عيناك
لا شيء
ألذ لطيش الخافق
من لهفة
أقرؤها
من بين سطور تفاصيلك
تطلق في البال فراشات
تنضج في الخد عناقيد

حتى تبتل الأهداب
برعشة حب..تمطر
فأذوب حنينًا
أتلاشى قطعة سكر
تتلمظها وتقول:
الله..أي رضاب !
ماذا يجري ؟
– لا شيء
نسيت بأنك محض سراب

يبلور المتن الشعري خصوصية أنثوية تعكس البون الشاسع بين رؤية (الأنا) الأنثوية للآخر (المعشوق) ورؤية الآخر لهذه الذات المسكونة بالرهافة فالأولى هي رؤية حلميه تؤشر مباهج الأنوثة وزهوها بالآخر الذي هيمنت ملامحه على مناخاتها المتقدة فملكت عليها كل حواسها (السمع]همس، الهاتف اللمس دفء، تصافحني، كفك، لمسة+ الذوق شفتاك البصر تبرق عيناك) بل أن تأثير الآخر لا يبقى خارج نطاق الذات بل أنه يتوغل إلى التفاصيل الصغيرة في حياتها فتمنحه مختارة سانحة صياغة عالمها وتشكيله، وقد عزز هذا التأويل النشوة العارمة المتسللة من المحكي الشعري (لا شيء / الذ لطيش الخافق / من لهفة / أقرؤها / من بين سطور تفاصيلك / تطلق في البال فراشات / تنضج في الخد عناقيد / حتى تبتل الأهداب / برعشة حب تمطر / فأذوب حنينًا). في حين أن رهافة هذه الرؤية تتآكل أمام منظور الآخر لهذه (الأنا) الحالمة ورؤيته المادية إزائها التي لا تتعدى المباهج الحسية وقد أعلن عنها النص صراحة بـ(قطعة سكر + رضاب) وكلمة إعجاب مكرورة عابرة. ويبلور تكرار لا شيء خمس مرات شذرة نغمية تكشف ثراء الذات الأنثوية المرهفة وخصب استجابتها في مقابل أحادية استجابة الآخر وسطحيتها.

وتكشف قصيدة [١٣] عن نص مشاكس يدخل تغييب العنونة الشعرية واستدعاء مساحة منقوطة أفق التلقي في دوامة البحث عن إجابة لتساؤلات متقدة، ومن ثم السعي إلى تشكيل بنية العنوان الغائب وهو غياب يحيل إلى رغبة الآخر في تغييب (الأنا) الأنثوية وربما العكس إذ يرد:

يحبها
..ساءلته:
– تحبها
أجابني
– أحبك
– لم أسمع الجواب
هل قلت لي تحبها ؟
أدرت وجهي كي أرى
وجدتنا
..سراب

تتماهى في معمار هذا المتن الشعري قصيدة الومضة مع تقنيات القصة القصيرة جدًا إذ تسرد هذه الحوارية قصة كاملة بأسلوب الإيحاء، فاستدعاء الأصوات الثلاثة لتتحاور فيما بينها بأسلوب الحوار الخارجي (Dialogue) [١٤] يحيل إلى شخصيات وإلى حدث تترك مخيلة النص تفاصيله - وبوعي جمالي- إلى المتلقي كي يعيد صياغته وتشكيله ويكرس تكرار (يحبها، تحبها، أحبك، تحبها) حالة الحب المفتعلة في أعماق الآخر المراوغ. وتومض القصيدة في مفصلها الأخير (أدرت وجهي كي أرى / وجدتنا / سراب) بخاتمة محبطة تحيل إلى تهاوي أسطورة الحب وتؤشر انغلاق (الأنا) على مكابداتها.

وتخطف قصيدة (موقف)[١٥] أفق التلقي صوب فضاءات طريفة، فمخيال النص يزيح وبوعي جمالي حاد مناخات لفظة (موقف) وذاكرتها المكتنزة بمكانية ضاجة بحركة الاجتياز إلى كينونة جديدة يهبها الترميز الكنائي أفقًا مرآويًا يعكس تشظيات (الأنا) وانشطاراتها تحت سلطة الانتظار والترقب إذ نقرأ:

ناس
طلاب

خاكيات
حافلة
سيارة أجرة
مركبة فاخرة تخترق الفكرة
تقف الآن
تحملني
تحمل أجزائي:
جسدي
أمتعتي
كتبي
محفظتي
هندامي
أقلامي
أقدامي
كل الأشياء
تترك قلبي مهمومًا
ينتظر
الحافلة الحمراء

تتشكل من العنونة الشعرية (موقف) والمنتج اللاحق (حافلة + سيارة أجرة + مركبة فاخرة) ملامح المكان السردي بتفاصيله الصغيرة المدججة بلغة الاجتياز والعبور، وقد باحت المحمولات اللفظية (ناس + طلاب + خاكيات + الأنا الساردة) حالة الترقب التي حفزت ذاكرة النص في أن تتحرك وبأسلوب تداعي المعاني باتجاه الانتظار الحقيقي الذي شكل بنية المتن الغائب إذ أنه انتظار يزدرد الزمن ويقلب موازين الأشياء لأنه لا ينتهي بمجيء الحافلة. ولذلك جاءت خاتمة القصيدة متمفصلة عن بنية النص (تترك قلب مهمومًا / ينتظر / الحافلة الحمراء) على هيئة ومضة صادمة تنير ملامح (الأنا) الساردة وتفضح مكابداتها التي منحها الفعل المضارع (ينتظر) بعدًا زمانيًا متراخيًا يجثم على الحاضر والآتي معا. كما أن اللون الأحمر وهب مرجعيته الساخنة الصاخبة الدافئة للحافلة الرامزة لاجتياز عتمة الراهن وتهميش انكساراتها. ومن هنا فإن حضور (الحافلة الحمراء) على سطح النص يفجر نسقيه الانتظار ويفتح القصيدة على كل الاحتمالات.

وتقتات (الأنا) الأنثوية المتشظية بين رحى (الحضور / الغياب) و (تجيء / لا تجيء) في قصيدة (انتظار) [١٦] على زاد الذاكرة إذ نقرأ:

أرنو إلى الشباك
أتنفس ذاكرتي
فأراك تجيء
أركض صوب الباب
أتنفس لهفة عمري
فلا تجيء
سوى الذاكرة

تستمد هذه القصيدة حضورها الدلالي الحاد من تيار الوعي الذي يستحيل إلى واقع معاش ينساب من عالم اللاشعور المرموز له بـ (أتنفس ذاكرتي / فأراك تجيء) إلى الشعور (أرنو إلى الشباك + أركض صوب الباب) وهي عتبات مكانية لا تمنح الذات المنتظرة جواز مرور باتجاه فضاءات جديدة بعيدًا عن عتمة الانتظار (العنوان) بل أنها تؤشر الرغبة الواعية إلى الانغلاق على مكابدات الترقب واسترجاع أزمنة الذكرى.

وتبلور قصيدة (تفاح)[١٧] فضاءً طريفًا للانتظار إذ نقرأ:

تناءيت
فأخفيت بكفيك صباحي
..
هل تسمح أن أبقى تفاحك عندي؟
أقضمه حين يشاكسني الشوق
فلا أذبل
وتعود لتلقاني مفعمة
وبكامل تفاحي ؟!

يشكل تكرار لفظة التفاح ثلاث مرات (تفاح]العنوان[، تفاحك، تفاحي) وحركته المتأرجحة بين (أنت / أنا) بنية كنائية ترميزية تفلح في أن تزيح

الذاكرة الجمعية عن لفظة (تفاح) وصلتها بهتك المحظور ومأساة الإنسان لتخلق لها ذاكرة جديدة تتسق ومناخات النص المكتنزة بالأمل والوعد زد على ذلك أن استدعاء هذا الملفوظ بوصفه نصًا قبليًا (العنوان) ومتنًا شعريًا لا حقًا يوقد في أفق التلقي أكثر من حاسة فثمة الملمس الناعم والطعم اللذيذ والرائحة الشذية واللون الزاهي وهي عطاءات حسية تحركت بنية النص حول مداراتها فاستحضرت حاسة اللمس من خلال (كفيك) وحاسة الذوق (اقضمه + جفاف الشفتين) وحاسة البصر (صباحي + أخفيت) وهي مدارات تحيط دوائرها الحلمية المغلقة الذات المتهشمة إزاء انفلات الزمن وغياب الآخر النائي.

ولا تكون قصيدة (لهفة) (١٨) إلا بوحًا أنثويًا نازفًا يعكس أكثر من زاوية لكينونة (الأنا) الساردة إذ يرد:

يا سيد أوجاعي
يربطك الحبل السري بقلبي
فلماذا لا تقطف قلبي
كي أمضي دون جنين ؟!
أي رنين في الهاتف أعمى؟
يستلب القدمين، فتعثر
قبل وصول الصوت إلى روحي
ويعريني خجل اللهفة
..أسقط في خرسي
وأصوم سنين

تشتبك في المفصل الأول من القصيدة منابع الأمومة بمنابع الوجدان بقرينة (الحبل السري + الجنين) إذ يزيح المخيال الكنائي الترميزي ملامح الآخر (المعشوق) خارج النص إلى كينونة جديدة طريفة (جنين) توقد في أفق النص حركة دلالية متخالفة متآلفة في آن واحد، فـ(الجنين) (خارج النص) كينونة غير قابلة للاستمرار بدون الآخر (الأنثى) في حين أنه (داخل النص) بقي مكتملاً في ذاته وتنامت حاجة الآخر (الأنثى) إليه إلا أن تقنية القصيدة القائمة على كسر توقعات القارئ تقود النص باتجاه مغاير تمامًا فالسؤال المثخن الذي طرحته الأنا: (لماذا لا تقطف قلبي / كي أمضي دون جنين؟) يؤشر الصلة المصيرية بين الأنا والآخر على حد سواء. ويفضح الفعل (أمضي) حركة مثخنة باتجاه التفتت والانكسار.

ويبوح المشهد الثاني من القصيدة بخصوصية أنثوية تتحرك بها ومن خلالها اللوحة الشعرية صوب أفق جديد فبعد ثورة (الأنا) المترقبة على التهميش والإلغاء في المشهد الأول فأنها تستجيب بكل حواسها إلى صوت الآخر المتسلل عبر أسلاك (الهاتف) إلى أن المشاكسة الدلالية تظل مرة أخرى في خاتمة المشهد إذ تتبعثر هذه الذات المتشظية تحت سلطة الانتظار واللهفة فلا تجد ما تقوله وبذلك صرحت خاتمة القصيدة (يعريني خجل اللهفة، أسقط في خرسي، وأصوم سنين) تعريضًا بأقصى لحظات السخط والانفصام.

ويفيد مخيال النص في قصيدة (غرفة) (١٩) من الفضاء السردي إذ يبلور قصة قصيرة جدًا تتجلى خصوصيتها الأنثوية في طرافة الانزياحات الاستعارية إذ يرد:

في الغرفة نورسة
وعلى النورس
ينسد الباب
والجدران تفكر أن تتزوج بعضا
فتضيق الأبعاد
وتزدحم الأفكار
ويلغي الشباك
وتلغى الأبواب
كانت في الغرفة نورسه
تحلم بالأفق
وصارت
أعظم أحلام النورسة المخنوقة
أن تتزوج

فحل غراب !

يتحرك المخيال التشخيصي باتجاه عناصر القصة فيبث الحياة الإنسانية في المهاد المكاني (الغرفة) فإذا بـ (الجدران تفكر أن تتزوج بعضها). وفي الشخصيات المتضادة (النورسة / والغراب) زد على ذلك أن أفق التلقي يحدس شخصيات معتمة غائمة الملامح تتسلل من بنية النص الغاطس تسقط على أمكنة النورسة (بطلة القصة) سلطتها وقمعها بدلالة (ينسد الباب + يلغي الشباك + تلغي الأبواب) ليتشكل مكان كابوسي محاصر يخطف الكينونة المسكونة بالانعتاق (كانت في الغرفة نورسه تحلم في الأفق) باتجاه أمكنة ملبدة بالإلغاء والمصادرة وقد عزز هذا التأويل إعلان النص عن ثنائية (كانت / صارت) تكشف عن البون الشاسع في تحولات (الأنا) وهي تتأرجح بين فضاءات الحلم وعتمة الراهن المعاش المرموز لها بـ (فحل غراب).

ويطغى صوت (الأنا) الساردة على مساحة قصيدة (أخطبوط)(٢٠) إذ يرد:

اليوم في المساء
فكرت أن أعيش
.
لكنني
سرعان ما استدركتني
.
وجدت فيّ زهرة
بكف
أخطبوط

تشكل عنونة القصيدة (أخطبوط) لافتة دلالية تحيل إلى سلطة الآخر القامعة وملامحه البشعة التي تحفز مرجعية القارئ إلى استدعاء أذرع الأخطبوط وأسلوبه في اقتناص فريسته، ويفلح مخيال الترميز الكنائي حين يسقط على الأخطبوط سمات القهر والسعي باتجاه إلغاء (الأنا) الأنثوية المسكونة بالرهافة (الزهرة) ومحاصرتها والحيلولة بينها وبين الحياة (فكرت أن أعيش) لنحدس مناخات الموت المعنوي والفضاءات الزمنية الداكنة (المساء). ويؤشر المقول الشعري: (لكنني سرعان ما استدركتني) استحضار الاستدراك مرتين الأولى من خلال أداة الاستدراك (لكنني) والأخرى الإعلان عن الاستدراك وتوكيده (استدركتني) توقًا من النص في رصد ملامح الاصطراع داخل (الأنا) وتأرجحها بين اجتياز الراهن المعتم وبين الخوف والنكوص عن تخطي عتبات الاستلاب وهو تأرجح يتفتت أمام فعل اليقين (وجدت فيّ). ويخلق أقفال القصيدة بلفظة (أخطبوط) توق النص إلى فتح حوار دلالي بين خاتمة القصيدة وعنونتها تحيل نبراته المثخنة إلى هيمنة الأبواب الموصدة في مدخل النص وخاتمته.

وبعد، فقد بلورت ريم قيس كبة في مجموعتها (أغمض اجنحتي وأسترق الكتابة) لغة شعرية صافية تجوس في خبايا عالم الأنوثة بهمومها وتطلعاتها، وتسعى إلى هتك حجب الزمن وفواصله البليدة لتشكيل قصيدة بلورية مشفرة تستشرف زمنا جديدا وعبر تقنيات طريفة وأشجت فيها مخيلة الشاعرة بين الفضاء السردي والأفق الشعري لتتخلق بنية مشاكسة تتكئ بشكل أساس إلى معمار قصيدة الومضة وأعني بها تلك القصيدة التي تعتمد التكثيف والتركيز الشديدين وقد لا تتجاوز السطور القليلة ولكنها تستوعب تجربة شعورية وشعرية متوهجة.

لقد اعتمد الخطاب الشعري في هذه المجموعة على عنصر المفارقة وهي مفارقة قد تكون معنوية دلالية، وربما استندت إلى البنية الشكلية ومحمولاتها اللفظية وهي في كلتيهما تعتمد الإدهاش والصدمة والمفاجأة ويستهويك في هذه الشاعرة جرأتها في التعبير عن مكنون نفسها وسعة عالمها إذ تستحيل اللغة في يدها أداة طيعة تشكلها كيفما شاءت مما يكشف عن موهبة وقادة في مجال الشعر النسوي.■

الهوامش

(×) ريم قيس كب، أغمض أجنحتى وأسترق الكتابة، الدار المصرية اللبنانية، القاهرة ١٩٩٩.

١. أصدرت الشاعرة ريم قيس كبة ديوانها الأول (نوارس تقترف التحليق) عام ١٩٩١م. كما أن مجموعتها - قيد الدراسة - قد حازت على الجائزة الأولى في مسابقات إبداعات المرأة العربية في الأدب، الشارقة، ١٩٩٨م.

٢. ريم قيس كبة، ص ٢٥.

٣. نفسه، ص ٢١.

٤. نفسه، ص ٤١.

٥. نفسه، ص ٥١.

٦. مصطفى سويف، الأسس النفسية للإبداع الفني، دار المعارف، ط٣، القاهرة ١٩٦٩، ص ٢٠٧.

٧. نفسه، ص ٢٢.

٨. نفسه، ص ٩.

٩. نفسه، ص ٤٧.

١٠. نفسه، ص ٤٦.

١١. نفسه، ص ١٣.

١٢. نفسه، ص ٤٣.

١٣. نفسه، ص ٣٥.

١٤. مجدي وهبة، معجم مصطلحات الأدب، مكتبة لبنان ١٩٧٤م، ص ١١٠.

١٥. نفسه، ص ٨٩.

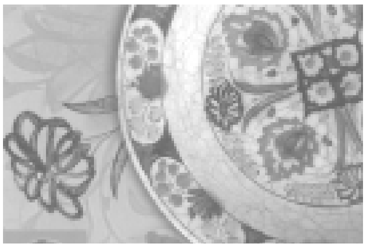
١٦. نفسه، ص ٤٨.

١٧. نفسه، ص ٢٣.

١٨. نفسه، ص ٢٦.

١٩. نفسه، ص ٨٠

٢٠. نفسه، ص ٨٦.



قصـــة

ابن الدايرة

يوسف القعيد *

س : اسمك وسنك وعملك ومحل إقامتك ؟!

ج : عبد التواب عبد الموجود عبد السميع. السن ٥٩ سنة. العمل موظف إدارى بالمجلس. محل إقامتى. قرية البراجيل. محافظة الجيزة.

س : ما هى حدود عملك والوظيفة المنوطة بك فى المجلس ؟!

ج : عملى فى المجلس تطور كثيرا. بدأت ساعياً. ثم دخلت فصول محو الأمية. ثم انتظمت فى التعليم المسائى للكبار وحصلت على الابتدائية. ولم أتزحزح عن الإعدادية. التى نقلتنى من كادر الخدمة المعاونة إلى قلم الموظفين. حاولت المستحيل أن أكون سكرتيراً خاصاً لأحد البهوات الكبار. ولكن تقدم سنى وكونى رجلاً «كم مرة لعنت هذه الرجولة التى أغلقت فى وجهى كل الأبواب التى يمكن أن تكون مفتوحة أو حتى مواربة»؟ وشكلى وملابسى وعدم إجادتى لأى لغة أجنبية. سدت الأبواب فى وجهى.

أحد النواب الذين فتح الله عليهم. وأصبح وزيراً. عرضت عليه حكاية السكرتارية. على طريقة: «ايتها خدمة يا سعادة البيه». ومن فئة : توصيل الطلبات الى المنازل». فنظر إلى من تحت لفوق «لم أعرف ساعتها لم لم ينظر إلى من فوق لتحت»؟. وبعد أن عاتبني بنظراته. سألني : «ليه ما طلعتش مخبر»؟!

قلت له : «حظى كده»

عملت فى الأرشيف. انتقلت من الصادر إلى الوارد. ثم ابعدت عن الأرشيف إلى شئون العاملين. وعندما رقيت. نقلت إلى شئون السادة السادة النواب. أى نواب الشعب. والذين نعمل جميعاً من أجل خدمتهم وتسهيل راحتهم. وشعارنا الأبدى هو : نائب الشعب دائما على

* روائي وقاص من مصر.

حق.

س: ما هى حكايتك مع ساعة الحضور والإنصراف ؟!

ج: أولاً هو حضور فقط. الحضور والانصراف خاص بنا نحن الموظفين. ولكن السادة النواب لهم توقيع واحد فقط قبل الدخول إلى الجلسة. ثم يخرجون على كيفهم. وفى الوقت الذى يختاره كل واحد منهم. ومن الباب الذى يحبه. والساعة فى الأصل والأساس لم تكن ساعة. ولكنها كانت دفترا. يقال عنه الساعة فى المجلس من باب التجاوز.

فتك في الكلام. كنت قد عرفت من مسئول كبير في المجلس. كنت أذهب إليه فى بيته يوم الجمعة. من أجل العمل عنده بلقمتى وبدون مقابل مادى. عرفت منه ان المجلس فى طريقه إلى استبدالى ودفترى بساعة آلية. يوقع العضو أمامها وتسحب الورقة التى عليها توقيعه. موضحاً عليها لحظة التوقيع دون حاجة لوجودى. عندما أبلغنى بذلك. قلت ها هو المعاش يصل إلى. قبل أن أصل إليه. مع ان المعيشة عذاب. وأصبحت أذهب إلى العمل كل يوم. وكأنه اليوم الأخيرلى فى المجلس.

س : لنعد إلى الموضوع الأصلى. منذ متى أصبحت مسئولاً عن هذا الدفتر ؟!

ج : وهل عقلى دفتر ؟ حتى أتذكر متى وصلت إلى الدفتر. أخشى أن يكون بحثك عن اليوم والساعة والشهر. منذ سنوات طويلة وأنا أقوم بهذا العمل. سلموا لى الدفتر عهدة. أحمله وأجلس به. فى مدخل البهو الفرعونى بعد أن أحضر كرسياً وأجلس عليه وأضع الدفتر على قدمى. ولكن عندما تغيرت رئاسة المجلس. وهذا لا يحدث إلا بعد سنوات طويلة وحسب المزاج السياسى العام. ما علينا. مالنا نحن والناس الذين فى العلالى. عندما جاء رئيس جديد للمجلس. وكان هذا بعد تغيير اسم المجلس نفسه. وشاهدنى من بعيد. وسأل الذين يمسحون له الجوخ : ما هذا ؟! شرحوا له المهمة التى أقوم بها. لحظتها شعرت بحيرة بالغة. هل أظل كما أنا ؟ أم أقف ؟ وان وقفت أين أضع الدفتر الذى أفرده على قدمى ؟ هل أذهب إليه ؟ أحييه وأعظمه ؟ أم أتعامل مع ما يجرى وكأنه لا علاقة لى به ؟ لقد تعلمت ضمن ما تعلمت أن أكون فى هذا المبنى : لا أسمع. لا أرى. لا أتكلم.

ولأن الكلام الذى ينحاش بداخلى يجعلنى مثل المرأة الحامل. التى أتى موعد ولادتها ولم يطش الطلق فيها. تنحشر الكلمات بداخلى. ويزاحم بعضها بعضه. وما أن أذهب إلى البيت وأجلس وسط أهل بيتى. حتى أبدأ فى الحكى. وعندما يحضر إلى البيت غريب. كنت أبلع لسانى. وأتوقف خشية أن يتسرسب الكلام. ويلف ويدور. ويصل إلى آذان وعيون المجلس. فأقع فى سين وجيم.

س: كم فرداً تعول ؟

ج: فى وجه العدو نحن أسرة مكونة من ثلاثة عشر فرداً كلما ذكرت هذا الرقم. حتى يبادروننى بالسؤال: لماذا الرقم ١٣ ؟ وأنا عن نفسى لا أعرف لماذا هذا الرقم ؟ يقول البهوات انه رقم مشئوم. وأنا ليس لى فى هذه المواضيع. يعيش معى أبى وأمى وزوجتى وتسعة من الأبناء. والحمد لله – الذى لا يحمد على مكروه سواه – ان زوجتى لم يبق من أهلها على قيد الحياة سوى إخوة وأخوات. بينها وبينهم ما صنع الحداد. فلا نزورهم ولا يحضرون إلينا أبدا.

الولد البكرى فاته سن الزواج. فاليد لا تطول تكاليفه والبنت التى فوق رأسه. خطبت أكثر من مرة. وفكت خطبتها. ليست جميلة وغير متعلمة ولا تعمل وأبوها على قد حاله. فلماذا يفكر أحد فى سترها ؟ «على إيه يا حسرة» أقول فى سرى «حصّلت أخاها وفاتها الزواج». من يومنا ونحن لسنا من أصحاب الأطيان. وكل ما أحصل عليه من المجلس لا يزيد عن المائتين وخمسين جنيها. لقد زاد مرتبى كثيراً فى السنوات الأخيرة. ولكن زيادات الأسعار كانت أسرع. حاولت أن أعمل بعد الظهر. ولكن بعد البلد التى أعيش فيها. والمواصلات التى تشطب فى العاشرة مساء. حالت دون ذلك.

الأولاد لم يكمل أحد منهم تعليمه. أنا الذى أخرجتهم من المدارس من أجل أن يعملوا. ولم يفلح أحد منهم. والذى فلح شرخ ولم يعطنى مليماً واحدا. كجزء من

ثمن الطعام الذى يطفحه والشاى الذى يحبس به. وبعض الذين عملوا اشتروا سجائر من أموالهم. يعفرون دخانها فى وجهى ونحن جلوس فى الليل.

كان الحال قد وصل إلى ما بعد الضيق. وكنت أبحث عن الحل فى وصفة غريبة. إما أن يكون تحت البيت كنز مدفون. أو أن أجد لقية عند ذهابى إلى العمل أو العودة منه. أو أن تتمكن واحدة من بناتى من الزواج من عربى يجعلنى أقب فوق وجه الدنيا. ولكن هذا لم يحدث. ضاقت الحال بنا. خرجت من ضيق إلى ضيق. وصلت إلى ما هو أضيق من خرم إبرة الخياطة. ولكنى لم أفقد الأمل - لحظة واحدة - فى فرج الله القريب منا أكثر مما نتصور.

س: ما هى علاقة كل هذا بالدفتر ؟!

ج: لو صبر القاتل.

س: لست قاتلا.

ج: انه المثل الذى حكم. لو صبر القاتل على المقتول لمات لوحده. فقد أتى موضوع الدفتر فى الوقت الذى كنت فيه أكثر من يائس. وأكبر من ميت. البيت الذى نعيش فيه قاعة واحدة وذريبة ووسط دار. وهو بيت قديم. من عمر الأهرامات. ورثته أباً عن جد. لم أضف إليه طوبة توحد ربها. والقاعة الوحيدة. نفعل فيها كل شئ. ولكن النوم هو مشكلة عمرنا كلها. لدرجة أننا كنا ننام بالدور فى الشتاء فالصيف حصيرته واسعة. ضيق ذات اليد منعنى من البناء فوق. حرمنا من أن يكون لنا مقعد يرد الروح. ولكن العين بصيرة واليد قصيرة. إلى أن جاء الدفتر. كان حبل الديون قد التف حول عنقى مثل المشنقة. وكنت أعود إلى البلد ليلا. وأهرب منها قبل نور النهار. خوفاً من الديانة.

س : كيف وصل إليك الدفتر ؟!

ج : بل قل كيف وصلت أنا إلى الدفتر ؟ كان هناك موظف مسئول عنه. قالوا انه رقى إلى درجة أعلى. جعلته يتصور أن مسئوليته عن الدفتر تقلل منه. وتبدد الأمل فى صعوده إلى أعلى. لا أعرف من الذى قال لهم أن يعطونى الدفتر. ولكن ذات صباح. وكنت مسئولاً عن أرشفة ومضابط الجلسات بعد وصولها إلى بعد طباعتها. ويتولى غيرى توزيعها على السادة الأعضاء. وإرسال نسخ منها إلى الجهات التى ترسل إليها. ولابد من حفظ عدد من المضابط عندى بطريقة مرتبة ومبوبة. كانوا يقولون عنى ان عندى تاريخ المجلس. واننى مؤتمن على ذاكرة المجلس. ولم أكن أفهم ماذا يعنى هذا الكلام الكبير.

صديق قديم من العاملين فى المجلس همس فى أذنى أن هذه الشغلانة طرية. فيها منفعة. عندما يحتاج أحد الأعضاء لتصوير مضبطة جلسة ما. اللوائح والقوانين عندى تمنع منعاً باتاً إعارة المضابط التى عندى بهدف الحفظ والصون ولكن كل قاعدة لها فى بلادنا استثناء. نحن نسن القوانين من أجل الخروج عليها وليس تنفيذها. من يحضر ويطلب صورة من مصطبة جلسة. أقول له إننى سأصور له ما يريده. أطلب مهلة يوماً واحداً. صاحب هذه الفكرة الثمينة. كان الموظف المسئول عن التصوير فى مكتب رئيس المجلس. كان شاباً صغيراً ممصوص الوجه أنيق الملابس. قمصانه دائما بيضاء. يشرب من فوقها العصفور. كنت أخافه. أليس متصلاً بالكبار ؟ كانوا يقولون عنه أنه ينقل كل همسة لرئيس المجلس. ولذلك عندما جاء إلىّ ليستعير إحدى المضابط. أعطيتها له دون سؤال. وأنا أرتعش خوفاً منه. وأحاول الحصول على رضاه. خوفاً من أن أطير من هذه الشغلانة. التى قال لي الكثيرون أنها تدر الذهب. وأن الذى كان يقوم بها قبلى وتركها عندما رقى. بنى عمارتين منها. وكان يوم ترقيته أسود من قرن الخروب. كان من الصعب عليه رفض الترقية. التي يمكن أن يكون لها رزقها أيضا. صدقني يا سعادة البيك. ما من واحد يعيش فى مصر من مرتبه.

س : تكلم فى حدود نفسك فقط ؟!

ج : ومن الذى يجرؤ على الكلام عن سكان العلالى ؟ هل صعدت المياه فى العالى من قبل ؟! الكلام الذى أقوله عن نفسى فقط.

س : ماذا فعل معك مسئول التصوير ؟!

ج : كان يتسحب ويتدحلب. كأنه سارق سريقة.

عندما يأتى إلى فى طلب المضابط من أجل تصويرها. سألت من تحت لتحت. فقيل لي إنه يحصل على ما ليس له حق فيه وإننى يمكننى رفض إعطائه المضابط. ربك والحق لم أقدر على الرفض. خفت أن يكون الذين أشاروا عليّ بذلك يقصدون أذيتى. الدنيا مثل الغابة. وفى قريتى مثل ينطبق على. «فين تروح يا صعلوك وسط الملوك». الذى فعلته فقط. أننى تلكأت فى التعامل معه. فدخل فى الموضوع عدل. جاء معى دوغرى. طوالى. وقال لي إن هذا عمل إضافى يقوم به من أجل تحسين دخله. وإننا يمكننا التعاون معا. تعاونا. بعد فترة بدأت أعمل لحساب نفسى. وأعرض على الأعضاء ما يطلبون من صور المضابط. وفى نفس الوقت أقدم للولد المفعوص صاحب البدلة اللميع كل ما يطلبه. كنت كمن رأى ليلة القدر. مشت المياه فى يدى. وزاد إنفاقى. وازداد دعاء والدي لي. كنت أقول يا بركة دعا الوالدين. إنه يخرج من الفم إلى باب السماء مباشرة.

س : والدفتر ، كيف وصل إليك ؟!

ج : كان يوم. تصورت فى أوله إنه فى لون شعر رأسى. إلى أن قال لي أحدهم. ان ليلة قدر أخرى قد فتحت لي. عندما استدعانى رئيس الشئون الإدارية وأبلغنى أننى سأنقل إلى عمل آخر. وقعت من طولي. كدت أن أقبل يده. وأسأله ان كنت قد أخطأت. سيطرتُ على نفسي. حتى أعرف ما هى الحكاية بالضبط. خرجت وسألت أكثر من واحد عن الشغلانة الجديدة. قيل لي أن الدفتر هو خاتم سيدنا سليمان «شبيك لبيك ما تريده بين يديك». سألوني إن كان أحد قد توسط لي. فقلت إن الأرشيف كان أحسن لي. لم يصدقنى أحد عندما قلت إنني لم أكن أريد الدفتر. قالوا لى : إما اننى غشيم أو خبيث. قلت ألا يوجد وسط ؟ قالوا لا.

س : ثم تسلمت الدفتر ؟!

ج : كان يوم. اكتشف ان المطلوب منى هو أن يوقع كل عضو فى الدفتر. قبل دخوله إلى الجلسة. ثم أقوم بإحصاء التوقيعات وأكتب كشفاً بها وأرفعه إلى سكرتارية المجلس. كانت تباشير الخير. ان هناك جلسات تعقد فى المساء فكنت أعمل ليلا. وأصرف إضافياً يسمونه «أوفر تايم» ولم يكن مبلغاً صغيرا. وكنت اتشعبط فى أى أتوبيس أو ميكروباص من المجلس يوصل السهرانين. بدأت أتعرف على الأعضاء. وبعضهم بدأ يعرف إسمى وينادينى به. وبعض النواب لم تكن معهم أقلام. ويسألوننى إن كان معى قلم. قبل أن أرد أسمع منهم تعليقات : دفتر من غير قلم. إيه الحكاية ؟! نصحنى بعضهم بشراء دستة أقلام. قلت : من فين يا حسرة ؟ اللى يعوزة البيت يحرم على المجلس. قالوا : انت ترمى بياضك. انت تقول : سلامو عليكو. والرد سيكون فى نفس حجم ما أقدمه. تصور ماذا يمكن أن يحدث بعد أن يقدم الفقير هديته. وخيركم من جاد بما عنده. القلم من أجل التوقيع. الأقلام وأحضرتها. قلت بسيطة. بدأت الهدايا تنهال على. بعضها عينى. والبعض الآخر سائل. عند تفحص بعض الهدايا. تأكدت أنها سبق وقدمت للعضو المحترم. وأعاد إهداءها لي. قال لي واحد من أصحاب الخبرة من الموظفين : إن هذه الهدايا يمكن أن تباع. وأن هناك محلات فى وسط المدينة تشتريها. عرفت الطريق لهذه المحلات. وعوملت باعتبارى مجرد وسيط. يبيع هدايا السادة. وحصلت على عمولات وإكراميات. وترضيات. بعد البيع والذى منه. كان صاحب المحل يحملنى السلام لعضو يعرفه. المفروض أننى مرساله. وعرفت من السلامات خبايا ما يجرى. ثم بدأ بعض الأعضاء يطلبون مني التوقيع بدلاً عنهم. وعرفنى كل واحد طريقته فى التوقيع. مع أننى كنت أعرفها. خاصة أن صرف بدل حضور الجلسات. لا يتم إلا بعد هذا التوقيع. حتى لو كان العضو قد حضر الجلسة ووقف وتكلم. وقدم طلب إحاطة أو استجوب. وأقام الدنيا وأقعدها. ولم يوقع عندى. فإنه لا يصرف البدل.

س : ثم بدأ التواطؤ ؟!

ج : رغم انى لا أعرف معنى هذه الكلمة. إلا أننى دخلت مع الأعضاء فى عمليات خذ وهات. الأعضاء الذين طلبوا منى التوقيع أمام أسمائهم. تنازل البعض منهم

عن مكافأة الجلسة. وبعض البخلاء كان تنازلهم عن جزء كبير أو قليل من المكافأة. كتبوا لى توكيلات بالصرف بدلاً منهم. وعندما كنت أذهب إلى العضو المحترم بالمبلغ. كان هناك من يرد لى المظروف بما فيه. وهذا دفعنى إلى التوسع فى التوقيع بدلاً من الأعضاء. لكن هذا كله لم يكن المشكلة.

س : وماذا كانت المشكلة إذن ؟!

ج : كانت فى تسللى إلى قاعة المجلس. لقد بدأ الأمر كنوع من الاطمئنان على وصول بعض الأعضاء. إلى القاعة الكبرى. عن طريق غير الذى أجلس فيه. كنت أتسلل وأنظر. أبحث عن المكان الذى يجلس فيه العضو الذى أرغب فى التوقيع أمام اسمه. لكن حكايتى مع القاعة التى يصور التليفزيون كل ما يجرى فيها لابد وأن تبدأ من مكان آخر.

س : كل هذه التفريعات تبعدنا عن الجريمة التى نحقق فى وقوعها.

ج : خليها على الله. كان فى قريتنا أول طالب يصل إلى الطب فى دراسته. أى أنه سيكون دكتورا. ويبدو أن طريقه قد تعثر فى الدراسة. ولم نعد نعرف عنه أى شئ. لا حس ولا خبر. وقال أهله. عليه العوض ومنه العوض. إلى أن كان الشبان يجلسون أمام التليفزيون فى العشة. أو الغرزة. فجأة. شاهدوا ابن بلدهم يدخل إلى الملعب لكى يعالج لعيباً أصيب فى الملعب. فعرفوا أنه أصبح دكتوراً وهكذا شدوا الرحال إليه. واكتشفوا أنه دكتور قد الدنيا وأنه تزوج وأنجب. وأصبح أب وأن زوجته من أغنياء مصر.

س : وما علاقة هذا بجريمتك ؟!

ج : هل ستصدقنى إن قلت لك الحقيقة ؟ ذات مرة كنت أقف فى قاعة المجلس. الكهارب والأضواء. والناس تلمع. كنت أطمئن على عدم وجود عضو وقعت بدلاً منه. وعندما عدت إلى البلد. سألنى شاب متعلم إن كنت قد ترقيت وكبرت وأصبحت عضواً فى المجلس. بدلاً من كونى موظفاً فيه. خيل إلى أن كلامه بشرة خير. سألته : لماذا يقول لى هذا الكلام الذى يرد الروح ؟ فقال لى انه شاهدنى فى التليفزيون. فى قلب القاعة. وقت انعقاد الجلسة. لم أحب أن أخيب أمله. من يدرى. ربما صرت عضواً ذات يوم. ماذا فى النائب لا يوجد فى ؟ ألسنا جميعاً أولاد تسعة ؟ على الأقل أنا أقرأ وأكتب وبعضهم لا يعرف ولا الضالين. ويرسم اسمه فى الدفتر الذى معى بكل صعوبات الدنيا. وكأنه لا يعرف العوم ومع هذا ألقوا به فى البحر.

س : نريد الوصول إلى الواقعة محل التحقيق ؟!

ج : إلى أن كان يوم النحس. لحظة خروجى من البيت من البلد شاهدت غراباً أسوداً غطيسا. لا توجد فيه شارة بيضاء واحدة. فكرت ساعتها أن أعزل من البلد. وأسكن فى مصر أم الدنيا. الأشيا معدن. والحال عال العال. والديون سددتها وكل شهر أدخر بعد أن أنفق عن سعة. لم اندم على شئ فى حياتى سوى على أننى نشفت مخى وتخنت دماغى وأكملت سيرى. ولم أتوقف وأعود إلى البيت بمجرد رؤية الغراب الأسود يقف فوق كوم السباخ. لأن الأيام مثل مخاليق الله. وقد بدا هذا اليوم من أوله.

س : ماذا جرى بعد ذلك ؟!

ج : لم يحضر العضو صاحب اليد الخضراء.

س : وهل للأيادى ألوان عندك ؟!

ج : لا ألوان ولا يحزنون. وكل ما أقصده أن هناك يداً سخية وكريمة. ويداً بخيلة. مع أن الكفن ليست له جيوب. الغريب أن الذين وسع الله عليهم ويملكون ما يسد عين الشمس هم البخلاء. والأيادى الخضراء أصحابها لا يملكون الكثير. صاحب اليد الخضراء كان قد أوصانى بالتوقيع له دون الرجوع إليه. ولأنه كان أكثر من كريم. فقد دخلت القاعة أبحث عنه. زغللت عيناى. فدخلت وسط القاعة بدلاً من النظر من الباب الرئيسى. وكان هذا يحدث لأول مرة معى. كانت المناقشات دائرة. فى لحظة خطرة. قبل العاصفة. كنت أبحث عن العضو الكريم. لأكن دقيقاً وأقول أكرم الأعضاء جميعاً. لو كان فى المجلس عشرة أعضاء يدهم مثل يده. لاشتريت الأرض الواقعة فى زمام بلدنا. ولكانت لى أكثر من عمارة فى مصر. ولأصبحت لا أعرف كيف أنفق الأموال التى معى. كنت أقف أمام

المكان الذى يجلس فيه العضو صاحب اليد الخضراء. والميكروفون المثبت أمامه. كان متدلياً إلى أسفل. وكأنه ينعى عدم وجود من يتكلم فيه. مع أن الذى يجلس هنا. أو الذى من المفروض أنه يجلس هنا. عمره ما تكلم. وإن فتح فمه. فإن ما يقوله لا يخرج عن السلامات والتحيات والأمور الاجتماعية إياها.

فى هذا الوقت. كان رئيس المجلس. هو رئيس الجلسة. وليس أحد نائبيه. يدق بالمطرقة التى فى يده. طالباً الهدوء من السادة الأعضاء. وعندما نادى قائلاً : الأخ العضو المحترم الواقف يتفضل يقعد. تساءلت : هل يقصدنى أنا ؟ هل الكلام موجه إلى ؟ نظرت حولي. لم يكن هناك من الواقفين سواى. أشرت لنفسى متسائلاً : هل تقصدنى أنا يا سيادة رئيس المجلس ؟ قال بصوت عال. خيل إلى انه هز المكان : أيوه سيادتك اتفضل اقعد. إذن لقد أصبحت عضواً حتى دون أن أدري. ذهب تفكيرى فى هذه اللحظة إلى أمر واحد هو: هل التليفزيون موجود أم لا؟ وهل يصورنى أم يصور الآخرين ؟ لأننى أعرف أن تركيز التصوير يكون على من يتكلمون فقط. لو كنت مكانى. فى هذه اللحظة الرهيبة. ماذا كنت ستفعل يا سيادة المحقق ؟!

س : انت هنا من أجل أن تجيب فقط. وأنا الوحيد الذى من حقه أن يسأل ؟!

ج : إنه ليس سؤالا. ولكنه مجرد محاولة لوضع نفسك مكانى. هل كان أمامى سوى الجلوس ؟ عدم الجلوس خطأ. والجلوس كان مصيبة. عدم جلوس معناه انكشاف أمرى. وليت الأمر يقف عند حدي. إنه يتصل بالآخرين خاصة العضو صاحب اليد الخضراء. الذى جئت للبحث عنه. مع أنه طلب مني التوقيع سواء أكان حاضراً أم غائبا. فأتعب شئ على قلبه هو الكتابة. هل فهمت ما أقصده ؟ وهكذا جلست. وقلت لنفسي فى الاستراحة أكت وأهرب ولا أعاود الدخول. وتكون آخر مرة أضع قدمى فيها فى هذه القاعة.

س : ولكنك لم تكتف بالدخول والجلوس فقط ؟!

ج : هو السبب ؟!

س : من هو. وضح كلامك ؟!

ج : التليفزيون.

س : وما دخله ؟

ج : بعد جلوسى تأكد لى أن الكاميرا تتجه إلى من يتكلم فقط. ما أن يقف العضو ويطلب الكلمة وتعطى له حتى تتجه نحوه الأنوار والكهارب وبعدها الكاميرا. أمسكت الميكرفون وطلبت الكلمة.

س : ولكن لطلب الكلمة فى المجلس اعتبارات وقواعد وآليات من المفروض انك تعرفها ؟

ج : فى هذا الوقت. وبسبب سواد بختى. ضاعت كل الاعتبارات. وأنا قررت الكلام. فطلبت الكلمة شفهيا. وقررت البدء فى الكلام سواء كان هناك ما يمكن أن يقال أم لا.

س : ماذا قلت بالتحديد ؟!

ج : حسب لوائح المجلس الداخلية. فإن كلامى مسجل بالصوت والصورة. وإن كان التسجيل الصوتى يقوم به التليفزيون. ولا أعرف إن كانوا يسجلون كل ما يقال أو الذى يعرض على الناس فقط. أما التسجيل الصوتى فيتم تفريغه. تدون منه المضبطة. لتصور منها طبعة سريعة. لإجراء أى تعديل فيها. تمهيداً لطبع المضبطة النهائية التى تصبح وثيقة للتاريخ.

س : مالنا بكل هذه الإجراءات الداخلية ؟!

ج : إجابتي على قد السؤال. أضعكم في الصورة. فأنا أقدم موظف في المجلس. وكان من المفروض أن أكون كبير الموظفين أو على الأقل الأمين العام.

س : لماذا لم تتقدم بشكوى للمسئولين ؟!

ج : ومن قال أننى جبنت عن الشكوى ؟ ما أن تتغير الأحوال ويصل إلينا رئيس جديد. حتى أهاجم مع الآخرين من مضى. ونمدح الرجل القادم. وأقسم أننى قلت للسابق فى أصل وجهه «لو دامت لغيرك ما وصلت إليك» ولكنه تكبر وتجبر. وقال أنا ربكم الأعلى. ثم أتقدم بطلبى. الذى أصبح اسمه الطلب الخالد. لأن عمره أصبح مثل عمري. يأخذه منى الرئيس الجديد بأدب. وبكلمات تسيل منها الرقة والنعومة. يطلب مهلة من الوقت لدراسة الأمر. وبعد هذه الفترة التى تطول أو تقصر حسب اهتمام الرئيس الجديد بهموم الناس.

أسمع نفس الرد الذى سمعته ألف مرة من قبل. وهو عن مشكلة عدم حصولى على مؤهل متوسط. فما بالك بالجامعى ؟ ثم تأتى النصيحة التى لم أنفذها أبداً. أن أذاكر فى النظام المسائى حتى أحصل على الثانوية العامة. ثم أنتسب للجامعة. وهذا ما لم أقم به. كل سنة أقول سأبدأ من العام القادم. وفى أوله اكتشف إن الوقت ضيق «لا أعرف الآن ماذا فعلت بهذا الوقت ؟» ثم أن أسعار التعليم سواء المسائى أو الانتساب والدروس الخصوصية تتضاعف من سنة لأخرى. رغم ما يقوله النواب المحترمين تحت قبة المجلس عن مجانية التعليم والحفاظ عليها. إلى آخر هذا الكلام الرنان. ثم أنني من جيل يؤمن أن التعليم فى الصغر مثل النقش على الحجر والتعليم فى الكبر مثل النقش على الماء. هل استطاع أحدكم أن ينقش على وجه الماء ؟

س : ماذا قلت إذن ؟!

ج : إن كنت فى مجلس الأمة. أقصد مجلس الشعب كما يسمونه الآن. فافعل كما يفعل السادة الأعضاء. عدلت ربطة عنقي التى نضعها حول رقابنا بالأوامر والتعليمات. وتحسست ياقة قميصى. وعدلت الثنيات التى تسللت إليها. القميص أبيض. تلك هى التعليمات. إن كانت هناك اتساخات من الصعب معالجتها الآن. أنا وحظى. ومادمت قليل الحظ فى الدنيا. على أن أتوقع أى شئ. كنت أتخيل منظر خلق الله فى قريتى. هل سيشاهدونني ويعملون لي ألف حساب ؟ العرض لا يتم على الهواء مباشرة. يجري التسجيل قبل العرض بيوم. هذا جميل حتى أنبه كل من أعرفهم. بمجرد انتهاء الجلسة سأجلس فى أحد الزوايا أو الأركان لعمل قائمة بأسماء أهالى البلد. سأركز على المعارف والنسايب والذين لا بد من الاتصال بهم. فكرت. هل أطلب من المنادى أن يلف في البلد منادياً «يا أهالى البراجيل الكرام». تشاءمت. هذا لا نفعله سوى في حالات الموت فقط. الاتصال التليفونى أفضل. وحيث أنه لا يوجد تليفون في بيتي. وأسعار تليفونات العملة لا أقدر عليها. وتليفونات المحلات أسعارها حسب الظروف والتساهيل. لا مفر من الكلام من هنا. على أن أنظّر على مكتب فيه تليفون مباشر. لأن عمال السويتش يتجسسون على المكالمات. ويقدمون للأمين العام تقريراً بما قيل. ثم أن طلب كل هذه المكالمات عن طريق السويتش مسألة صعبة وغير مضمونة. قد يتصور عمال التليفونات أننى أعد لانقلاب فى المجلس. لابد من الانتظار لحين انصراف الجميع. والتسلل إلى المكتب الذى نظرت عليه. دون أن يرانى أحد. وعدم إغلاق الباب من الداخل. قد يقفله عمال الأمن بالضبة والمفتاح على من الخارج وتصبح فضيحة.

س : ماذا قلت ؟!

ج : لا أعرف إن كان التسجيل سيتم تفريغه باعتبار أن الكلام قيل منى. وأنا لست عضوا.

س : لآخر مرة. ماذا قلت ؟!

ج : مثل كل الأعضاء بدأت بالبسملة. والصلاة على خير الأنام. ثم جاء الاستهلال بالأمور العالمية. حتى أثبت لهم أن عندب ثقافة سياسية. قد يتصور السامعين أننى أجيد أكثر من لغة. فأعلو فى نظر العالمين. تكلمت عن حراس الثورة الإسلامية فى هندوراس. وعن جبهة الإنقاذ الإسلامية وما تفعله فى الإكوادور. كان لرنين الكلام على لسانى وقع كنت أول من يستغربه. تكلمت عن موجة الحر الشديدة التى قتلت حوالى مائة وخمسين مواطناً فى بلاد الاسكيمو. وعن انهيار الشيوعية فى اليابان. بعد أقل من قرن على تولى الشيوعيين حكم هذه البلاد. وسلسلة الانقلابات اللانهائية فى قارة استراليا. والنمور الأفريقية : مصر والسودان وأوغندا وجزر القمر والصومال. ووصول جيوش النور الإسلامية إلى واشنطن بعد أن أتمت احتلال باريس ولندن ونيويورك ناشرة عطر الإسلام وروحانيته فى هذه البلاد الكافرة. وإعلان الكنيسة حكم موسكو. واحتلال سيول لطوكيو.

س : وقضايا الداخل ؟!

ج : منعوني من إكمال حديثي. قبل أن أتكلم فى موضوع كان يؤرقنى. يسلبنى النوم ليلاً والراحة نهاراً. ألا وهو

السعر الذى أصبح رخيصاً للجرائد القديمة أو المستعملة. عندما أبيعها لتاجر الروبابيكيا. فعندما حدثت أزمة الورق منذ سنوات. وصل سعر الكيلو لجنيه. فبدأت أجمع هذه الصحف بعد قراءتها من كل مكان فى المجلس. كان ثمنها يشكل دخلاً ثابتاً لى. كان يساوى مرتبي أحيانا. ولكن السعر يا حضرات نزل إلى شلن للكيلو. هل هذا معقول ؟ شئ خير من لا شئ. ولكن الحكاية أصبح فيها ظلم رهيب. جمع الصحف. والتحايل من أجل إخراجها من المجلس دون المرور على الأمن. القفز بها من أتوبيس لآخر. والمشي على القدمين باقى الطريق. كل هذا بشلن الكيلو. التجار يأخذون المجلات ببلاش. وأخشى أن يحصل هذا مع الجرائد.

س : إذا كنت لم تقل هذا الكلام في المجلس. لماذا تحكيه الآن ؟

ج : منعوني من قوله. ولكن هناك موضوع آخر كنت أريد الكلام عنه. لا تتصور صعوبة كتمة الكلام فى الصدور. سيادة اللواء مدير الأمن فى المجلس. كان يعطينى كل سنة كارنيهاً بدون إسم أو صورة. أركب به كل المواصلات مجاناً. بعد عودتى إلى البيت كل يوم. كنت اجتهد فى حساب المبالغ التي وفرها لى الكارنية. وادعو لسيادة اللواء. هل تصدقنى ان قلت لك اننى كنت أصلي خصيصاً من أجل الدعاء لسيادة اللواء ؟ وكنت أذهب لصلاة الجمعة فى المسجد جماعة حتى أدعوا له بالستر والصحة والعافية. هذا العام أعطاني كارنيها. قبلت يده التى قدمته لى. ولم ألاحظ أن لونه قد تغير. فى السنوات السابقة كان لون الكارنيه شاعلى حليب. طول عمرى لم أشربه. أشاهده فقط على مكاتب البهوات فيسيل لعابى ويندلق. كرنيه هذا العام كان لونه أبيض وقد فكرت فى صعوبة الاحتفاظ به نظيفا. وفكرت لأول مرة فى تغليفه بالبلاستيك خاصة أن عندنا ماكينة خاصة بتغليف كارنيهات السادة الأعضاء.

عندما ركبت الأتوبيس قدمت الكارنيه الجديد للمحصل. وإذا أتوقع أن ينظر إلى الركاب ويحسدونني وأرى الإعجاب فى الأعين وأسمع مصمصة الشفاة. ولكن الكمسارى أخذ الكرنيه وقلبه. ونقر لي بالقلم على الخشبة التى يثبت فيها التذاكر. نظرت إليه. لا بد وأنه جديد على الشغلانة. ولا يعرف كارنيهات الركوب المجانى. أشرت للكارنيه الذي في يده. قال لي وهو يشير إلى كتابة على الكارنيه انني لا بد وأن أدفع نصف الأجرة. وأن هذا نظام جديد. اقتربت منه. نظرت فى الكارنيه وبدوت أمام الناس كمن يقرأ باهتمام وتمعن. ولأننى تذكرت فى هذه اللحظة أن جيبي أنظف من الصيني بعد غسيله. ولأننى اشتريت بالفكة التى كانت معى طلبات البيت. فأنا أطبق قاعدة هامة في حياتى. كل مبلغ يصبح جنيهاً أو خمسة أو عشرة جنيهات صحيحة. أتعامل معه كما لو كان غير موجود معي. أنفق في حدود الفكة. أما الأوراق الصحيحة فتدخل جيبي ولا تخرج مهنه أبدا.

افتعلت مشاجرة مع المحصل. وطلبت منه نزولى. لأن ما يقوله غير صحيح. طلب أن يعرض الكارنيه على باقي الركاب. خطفته منه. وقلت انه من أسرار الدولة العليا. وطلبت من السائق هذه المرة أن يتوقف فورا. ونزلت. أخذتها كعابى. واسترحت أكثر من مرة فى الطريق. فى اليوم التالى ذهبت إلى سيادة اللواء. شكوت له من الكمسارى قليل الأدب. الذي طلب مني ينصف ثمن التذكرة. وأنني رفضت ذلك. لأنه يريد سرقتي عيني عينك وفى عز الظهر. ونزلت وركبت تاكسيا. لمحت ابتسامة صفراء على وجهه. ربما لم يصدقني. كانت واسعة حكاية التاكسي هذه. من الكارنيه المجانى للتاكسي مرة واحدة ؟ طلب منى اللواء أن أحمد المولى عز وجل. لأن هذه آخر سنة يطبعون فيها هذه الكارنيهات. ومن العام القادم لن تكون هناك كارنيهات ولا يحزنون. حتى حكاية النصف أجرة ستكون هذا العام فقط. الذي لم أقله لسيادة اللواء أن النصف أجرة عورتني. فما بالك بالأجرة كلها من العام القادم ؟ لا مفر من العودة إلى ما كان سائداً قبل حضور سيادة اللواء. الأبونيه والطوابير والاستمارة والختم. والالتزام بالأتوبيس

الذى استخرجت الأبونيه لركوبه. وعمل جمعية فى أول العام. أكون أول من يقبضها. وبدأت زوجتي تسخر من المجلس الذى أفتخر عند الكلام عنه. كأنه أهلي وعزوتي وناسي.

س : هل تعرف أنك متهم بانتحال شخصية عضو مجلس شعب ؟

ج : ماذا تقصد بذلك. وهل تتهمني بعد كل الذى قلته؟

س : ونحن نحيلك إلى النيابة الإدارية للتحقيق معك. وتوقيع العقوبة المناسبة عليك.

ج : إذن سأقول كل شيء. سأتناول الجميع من ساكن القصر وحتى ساكن القبر. كانت هذه الجملة قد لزقت في مخي خلال الجلسة اياها. قلت للمحقق الذى يعمل فى الشئون القانونية بالمجلس. مقلداً نواب المعارضة وما أقلهم. «الويل والثبور وعظائم الأمور».

س : هذا كلام خطير.

ج : عندى ما هو أخطر منه. سواء كان كلاماً أم أفعالاً.

س : الكلام ؟

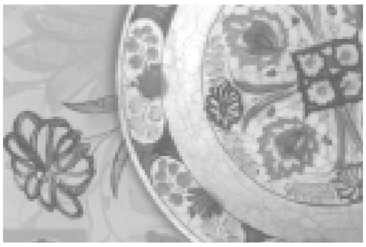
ج : علي وعلى أعدائي.

س : والأفعال ؟!

ج : مع أنني من المفروض ألا أكشف أوراقي. ولكني سأقول لك. ربما كنت من أهل الريف مثلي. وكلهم أطيب ناس خلقهم الله. سأكتب مذكراتي.. ولن أرحم أحدا. لن أرحم أحدا.

س : أنت موقوف عن العمل لحين انتهاء التحقيق.

ج : ولن أرحمك انت أيضا.. يا ويلكم مني..■





شكوى *

فريد رمضان *

«حيدْ السَّعَدْ جَدْ عَنّي بالمسير ومضى
وْسَيفْ الدَّهرْ آه جَذَّبْ بالضمير ومضى
يا عينْ اِبْكي على وطرٍ غَدى لكْ مُضى
اِبكي دمع دم وسوي لك غَدَرْ وانْهار
يا عين ليلك غدى لك كالضحى بِنْهَار
هَرَش الضّميرْ وانتحل بعد القُوى وانْهَار
يُوم ٍتغاضى وعَزّيْني على ما مُضىَ»

موال حسين بورقبة

-١-

إلى سيدي ومولاي ومعتمدي ورجائي، أراك وأعرف أنك تراني، يا أمل الأمة، ومفرج الغمة، أنا الضعيفة لك، القوية بك، خديجة بنت جعفر الشرقي، أطلب منك يا سيدي ومولاي، يا حبيبي وعضدي، يا وجيهاً عند الله، أن تشفع لي عند الله، يا قائم آل البيت، يا مهدي بن الحسن، أسألك شاكية لك من ريب الزمان، أن تسأل ربك وأنت في الأمان، أن يصرف عني الأمراض والأعراض والأعداء وأن يجعل حياتي طيبة، هادئة أنا وأولادي ومن أحبني وأحببته.

* روائي وقاص من البحرين.

يا سيد الأقمار والنجوم، يا فارج الهمة، يا خليفة الله وخليفة آبائه المهديين، ضع كفك على قلبي وأنصت لآلامي وهي تنحدر من فيافي العذاب الذي مشيته، من غسق خارج الزمن يا نور الله الذي لا يطفأ، أضئ لي حروف الكتاب الذي أرسله إليك فتقرأه وتأخذه نحو الحق الذي هو حقك الثابت الذي لا عيب فيه، إن وعد الله فيك حق لا أرتاب لطول الغيبة وبعد الأمد. منتظرة لأيامك وأنت الشافع الذي لا تنازع والولي الذي لا يدافع.

يا سيدي ومولاي لأي الأمور إليك أشكو، ولما منها أضج وأبكي، لأليم العذاب وشدته، أم لطول البلاء ومدته، فأنا ومنذ أن رماني أبي يرحمه الله في حضن هذا الزوج الذي قبلت به إرضاء لربي ووالدي لم اعرف السكينة، مثقلة بحزن كحزن الزهراء عليها السلام، احفر في أعماق صدري، كمن ينقب في أسرارها الكريمة. وهذا لا يعود إلى ما فعلته السنون بي، بل إلى وطأة كل ما لم أقله، أبوح به لك يا بن العترة الطاهرة، يا معدن العلوم النبوية، سأقول لك وأحكي كل ما كتمته وداريته بين جوانحي.

يا حجة الله على من في الأرض والسماء،

اسمعني، أنصت إليّ، ففي كل ضفيرة من ضفائري قصة وحكاية، وفي كل ليلة من ليالي الطويلة آهة وتجعيدة، وفي كل ندبة في جسدي ألم وكسور تصل العظم والقلب. حكايتي يا سيدي ليست في ما رماه الزمن عليّ من ثقل وعذاب، بل هي فيما صار فيه من عذاب لأبنائي، لمن مات شاباً، لمن صارت مثل ماء وانسكبت، ولمن غدا ضائعاً في زرقة السجون، وعذاب السجان.

يا حجة الله على من في الأرض والسماء، اسمع شكواي، فهي الأولى والأخيرة، فأنا معتزلة الناس، ومعتذرة للقدر، ومقتولة بالنسيان، حتى خروجك يا سيد الأقمار من غيبتك. أرفق بي يا فارج الهمة ومزيل الغمة، ووفق حامل هذا الكتاب إليك في أرضك المطهرة، ووقتك القريب العاجل، امسح جبيني فأنا الشاكية وأنت المجيب.

كم أتمنى لك يا سيدي أن تخرج بطلعتك البهية، وقامتك الزكية، وحضورك الغامر، وشعاعك الباهر لتصلح حالي وحال أمتك، وهذا الزمان. ولك مني مزيد الشكر والاحترام.

طالعها رمضان الكاتب، ثم مد لها علبة الختم ، فوضعت إبهامها الأيسر، وبصمت الرسالة، طالعته، فلم ينتظر منها شيئاً، جمع مخطوطاته، وكراساته الصفراء وأحباره، ومن غير أن يلتفت سلمها خطابها، أشار إليها باتجاه فرضة المنامة حيث حجاج أهل البيت قد بدأوا الصعود إلى المراكب الجاثمة على الرصيف. كانت تود أن تدفع له قيمة الخطاب، ولكنه كان قد غاص في الحشد الذي يتدافع بالبضائع عند مدخل باب البحرين.

كانت تود أن تقول له عن أسرارها السبعة التي تود أن تحفظها على الورق خوفاً من الموت، بعد هذا العذاب الطويل منها وهي تسكن أحشاءها، كانت تود أن تنال مغفرة الله حين يقرأها الآخرون بعد موتها، ولقد كانت عازمة على أن يكون رمضان الكاتب أول شخصٍ يسمع هذه الأسرار، ستبوح بها له واحداً تلو الأخر، ولن يصدق، وقد يتوقف عن كتابتها، أو حتى يرفض أن يتحمل عبء كتابتها لثقلها، ومرارة من يعرفها ويحتفظ بها في أحشائه، مثلما احتفظت هي بها طوال العمر.

لكنه اختفى بين الحمالين الذين يجرون العربات المحملة ببضائع تجار سوق المنامة المكتظ بالبشر، الذين يتزايدون في مثل هذا اليوم، المسمى بسوق الأربعاء.

قبضت على شكواها، وسارت باتجاه فرضة المنامة، لتسلمها إلى معارفها المغادرين إلى أرض نينوى*.

-٢-

كانت فرضة المنامة عامرة بحركة السفن الشراعية الكبيرة التي كانت تفرغ حمولتها مما يأتي من بلاد الهند، وعمان. حمالون في طابور يمتد من سطح المركب حتى رصيف الميناء ينزلون أكياساً كبيرة محملة بكل أنواع البهارات الممزوجة بحكايات العذارى، والسهول البعيدة. جسر من البضائع المرصوصة في صناديق يجرها حمالون في عرباتهم الخشبية، زنود سمراء معتادة على عبور الطريق الممتد من الفرضة، وحتى مخازن التجار التي تقع خلف دكاكينهم التي يقف في صدارتها باب البحرين، ليلج فيه أصناف من البشر الذين يقطعون الخليج العربي وبحر العرب والمحيط الهندي في سفر متجدد لا ينتهي بين ممباسا وبومبي والساحل الفارسي. سفر يأتي بالأصوات الغريبة، والكلمات المختلطة بين الهندية والسواحلية والعربية. همهمات متداخلة عبر حناجر قطعت الفيافي لتجد محطتها هنا، في مدينة المنامة، قبل ان يأخذهم السفر لمحطات أخرى.

في موقع قريب ثمة حلقة تحيط برجل واقف في وسطها، رجل متقدم في العمر، نحيل وطويل يرتدي حلة غريبة ليست من ثياب أهل البحرين، له شعر كثيف يغطيه الشيب بشكل كامل، يمتد حتى الكتف، تتدلى من رقبته سلاسل كثيرة مليئة بألوان من الخرز الفيروزي، حين اقتربت منه كان الرجل ينظر نحو السماء ثم يطيل التحديق في الحلقة التي تجمعت حوله، ثم يعيد النظر إلى السماء، يدور حول نفسه، وينفث زفيراً حاداً ثم ينطق قائلا:

– اسمعوا يا أهل البحرين.. اسمعوا يا أيها الأخيار.. اسمعوا صوت الله داخلكم أسمعوا يرحمكم الله .. «ينزل الله تعالى مطراً من السماء ... عندما يريد الحق تعالى بروز الناس من قبورهم، فينشئهم الله تعالى من ذلك الماء فينبتون نباتاً، فإذا ظهرت الأجساد من القبور تولتها الأرواح بالتدبير على قدر ما يعطيه مزاج تلك المنشأة، بعد أن كانت عزلت عنها، وما عزلت، بل الدار تهومت، والملك باق بيد صاحبه، فلما بنيت له رجع إليها ليسكنها كما كان أول مرة فقوى أساسها، وأحسن بناءه، وحفظها من الخراب، فهي دار باقية غير فانية، ونشأة الآخرة لا تشبه نشأة الدنيا إلا في الاسمز.*

ويدخل في صمته مرة أخرى، فينظر إلى السماء، ثم يقترب من الحلقة ويحدق في الرجال والنساء الذين تجمعوا حوله، يشير إلى خديجة ويسبح باسم الله:

– ما الذي تفعلينه هنا يا ابنتي، في يدك خطاب هام لشخص كريم، فاذهبي فالطريق الذي أمامك أُفضَل أن لا أراه، ابتعدي وليعينك الله .. اذهبي.

انسحبت خديجة بهدوء بعدما شعرت بغموض ما يدب في جسدها، وهي تمسك الخطاب، حتى اقتربت من النسوة اللواتي تجمعن قرب صناديق السفر والحقائب التي حملوا فيها ما يلبي لهم مدة البقاء في ارض كربلاء، جلست معهن وأوصتهن، دست بالخطاب، ثم أخرجت كفناً مطوياً بعناية فائقة، وقالت للمرأة:

أملي ورجائي أن توصلي الخطاب، وتمسحي الكفن على قبر سيدنا ومولانا، فهو لامرأة مريضة تنتظر عودتكن لتسلم الروح، وترتدي هذا الكفن وهو معطر برائحة المكان المبارك.

ثم دفعت لإحدى النسوة مبلغ عشر روبيات، وأضافت:

– مبلغ بسيط يعينكم على الحياة هناك.

– سيكون مبارك إنشاء الله.

في طريق عودتها أبصرت ذلك الرجل الغريب وقد جلس وحيداً يلتهم خبزاً جافاً كان يغمسه في كأس الشاي، اقتربت منه، كانت مترددة، لكنها مستسلمة لخطواتها وهي تدفعها باتجاهه. حين اقتربت منه، رفع رأسه وأشار بيده إليها أن تجلس قريبة منه. جلست بهدوء، في حين ظل هو يلتهم الخبز بعد أن يغمسه في كأس الشاي، دون أن يتحدث إليها، ينظر نحوها، ثم يرتشف من الشاي. عزمت على النهوض لكنه أشار إليها مرة أخرى بالجلوس فانصاعت مرة أخرى. قال لها دون أن ينظر إليها:

- أنت خائفة أو خائبة، أو ربما كائن لم يكتمل خلقه، أو ربما اكتمل لكنه جاهل بوظيفته في الحياة. لا تنظري إليَ فأنا مسافر، ولست أجلس معك الآن. فمجلسي ليس هنا. ولكني احمل معي بعض أسرارك التي عليك أن تحكيها. هامتك متعبة من النداء، عجزت وهي تهمس لك في لياليك الطويلة: اسقيني.. اسقيني فأني عطشى. اذهبي يا ابنتي وروي هامتك العطشى.. اذهبي الآن، فشكواك قد وصلت، وإنها لمستجابة من مستمع طاهر وقور ننتظر فرجه. اذهبي وحفري ونادي على من يسكن قلبك فإن سمعك أجابك النداء.

انتبهت خديجة لدقات ساعة باب البحرين المثبتة في أعلى المكان، كان الوقت يشير إلى العاشرة صباحاً، كانت الساحة الممتدة من فرضة المنامة حتى باب البحرين عامرة بالرجال الذين يجرون العربات المحملة بالبضائع، والباعة الذين ينادون على بضائعهم. عبرت الطريق المختصر، الذي يمر بسوق الغنم حيث روائح الماشية تعبق في المكان، اشترت صرة من العلف لماعز وحيدة ورثتها من أبيها. لمحت رمضان الكاتب وهو يتأبط دفاتره وحقيبته الجلدية السوداء عابراً سوق الأربعاء المشهور حيث يباع كل شيء: حيوانات بأنواعها، ملابس نساء، وعطورات. ثياب رجال، وملابس أطفال، بهارات وأواني. تنتشر المظلات الصغيرة والكبيرة، وتختلط أصوات الباعة في ندائها المتواصل باحثة عن مشترين. كان دخان الحدادة ينتشر في المكان بفعل رياح الشمال الدافئة، التي تحمل معها أصوات طرق الحدادة ورائحة الحديد المحترق.■

الهوامش

* نينوى: هي أحد أسماء كربلاء
* من كلام أبن عربي في كتاب المعرفة.
* شكوى مقتطع من نص روائي تحت عنوان السوافح.. ماء النعيم.





قصة قصيرة

غبار الأيام

ابتسام عبد الله *

بدأ الأمر صباح يوم من الأيام دون أن يثير أي اهتمام في المجمع المدور الكبير الممتد على مساحة شاسعة من الأرض، تحدها بساتين النخيل. إنه مجمع خاص بالعاملين في معمل الحليب الواقع في الزاوية الغربية منه، وهو مؤلف من إحدى عشرة طبقة، يتوسطه حديقة مسورة بسياج من الآس تنبت فيها شجيرات الورد وأشجار البرتقال والليمون وزهور البنفسج والنرجس والأقحوان.

كان ذلك قبل أيام نسيت عددها، عندما استيقظت من النوم في السادسة صباحاً وكما اعتدت أزحت الستارة جانباً أستطلع أحوال الطقس في خريفنا هذا المتقلب، فوجدت ثمة غبار في الجو، ومددت بصري أبعد فرأيت غابات النخيل التي تحيط بنا معلّقة في سديم. تذكرت في الحال زهرة كنت زرعتها قبل يومين فانطلقت في الحال إلى الممر أتفقدها وأنا استعيد كلمات صاحب المشتل الذي وجدتها عنده بعد بحث وعناء، أن اهتم بها وأرعاها، خاصة في الأيام الأولى التي تلي زرعها. اتجهت إلى زهرتي الزرقاء البيضاء لأجدها ذابلة منحنية الرأس مغطاة بدورها بطبقة من غبار ناعم بلون الحليب، انتابني الحزن عليها وأنا أحاول عبثاً تثبيتها في الأصل الصغير، لكنني بعد دقائق كففت عن المحاولة وأنا أسري عن

---

* روائية وقاصة من العراق.

● تفصيل من لوحة للفنان **عبدالإله العرب** / البحرين

نفسي بأنني قد أجد مثلها غداً. تركتها في مكانها وعدت إلى مكاني لانشغل بتحضير الشاي والاستعداد للخروج إلى العمل. انتهيت من ذلك بسرعة خاصة إني كنت وحدي إذ كان ولدي الوحيد ودعني قبل أيام وسافر إلى مكان آخر باحثاً عن عمل ما.

في الثانية بعد الظهر، وفي خلال عودتي من العمل، لاحظت أن الغبار ازداد كثافة وتحول إلى غمامة باهتة اللون، لم تعد محلقة في السماء بل هبطت لتقترب من سقف المجمع. قلت لنفسي، كما قال كل واحد لنفسه أو لمن حوله في ذلك اليوم، سيزول هذا بالتأكيد بعد ساعات، كما يحصل أحياناً في أوائل الخريف

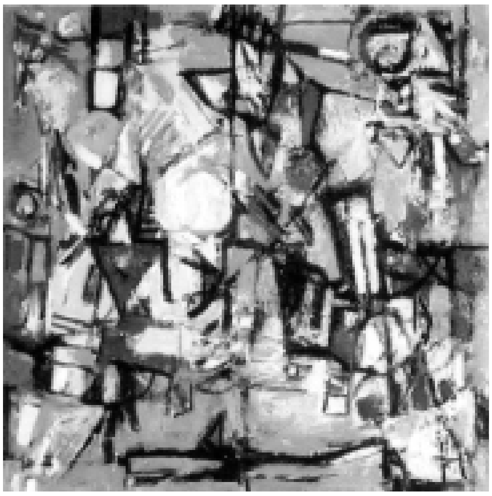
نحن نغرق منذ أيام في الغبار. إنه لم يعد ناعماً بلون الحليب بل قاسياً خشن الذرات بلون التراب، يمتزج مساء وحتى الساعات الأولى من الصباح بطبقات أكثف من الضباب، ويبقى معلقاً فوقنا، يهبط حيناً ليحط على كافة الأمكنة والأشياء: الجدران والأشجار والرؤوس والأجساد، يغلف قطع الأثاث والملابس والكتب والصور والطعام، وفي أحيان أخرى تهتز تلك الطبقات في نوبات هياج متكررة عنيفة لترّجنا رجّاً دون رحمة، ساعات طويلة.

وقفنا ولَما نزل حائرين إزاء العاصفة الترابية الهوجاء، لا ندري ماذا نفعل بعد أن انقطعت وسائل الاتصالات مع الخارج وبعد أن استنفذنا متحدين، جهودنا في مقاومتها. سددنا أولاً جميع الفتحات المؤدية إلى الخارج ثم وضعنا حواجز وستائر في كل مكان، ثم حشرنا كل مالا حاجة لنا به من متاع خلف النوافذ والأبواب، لكن الغبار كان ما يزال يتسلل إلينا، مهدداً وجودنا. أغلقنا أبواب المجمع الأربعة، تحصّنّا خلف جدراننا، لكنه معنا، على الوجوه، داخل حدقات الأعين وفي تلافيف الآذان، متغلغلاً في مساماتنا ممتزجاً بالشاي والحليب، ملوثاً الماء والأنفاس، إلى حد أننا بعد حين بدأنا نفقد الإحساس بالزمن، بعد انعدام الرؤية تقريباً.

وتمر الأيام وأنا هامدة، متهالكة في مكاني. أتحرك ببطء بين أشيائي، امسح زجاج النافذة في مرات متقاربة، أتطلع إلى البلحة المغبرة التي مات فيها الشجر والورد، والمح أحياناً أشباح أو ظلال أمهات يعتصرن أثدائهن نقاط حليب لأطفال متشبثين بهن وشيوخاً من الجنسين زحفوا من دورهم بحثاً عن أنفاس هواء قد تكون نقية وغبار الأيام قد حول الجميع إلى ما يشبه تماثيل من صلصال مفخور. لم يعد أحد منا يهتم بشيء غير أن يحمي نفسه من الجوع أو المرض قبل أن يصل النهاية المحتومة. الطعام الذي تقاسمناه يوشك على النفاد، وكذلك الدواء وتحول الأمر إلى ما يشبه العبث بعد أن تجاوز حدود العقل. ويتعالى صراخ الصغار وانين الكبار، أكاد من مكاني أن أميز صوت كل واحد منهم.

والأيام تمضي بالتأكيد، فالزمن لا يعرف التوقف، وأنا أزحف في بيتي الصغير، شبه منقطعة عن الآخرين وقد تحولت بدوري إلى تمثال من صلصال، تغطيني قشرة خشنة الملمس كالحة اللون، عينان متورمتان وأنف منتفخ وكتلة شعثاء من الشعر تغطي الرأس. أواصل الزحف، لا بد من الوقوف، أصبح من مكاني، أدق على الجدران تصلني بعض الأصوات الخفيضة.. أحدهم يعزف على العود وآخر يدق على قطعة معدنية وثالث ورابع وعاشر وعشرات، يدقون على الجدران والأبواب، وروائح كريهة بدأت تعلن عن حالات تجاوزت حدود الجوع والعطش وأجساد لا بد أنها تتفسخ وتتحلل في غرف ما. أحس بالدوار، أتمسك بقطع الأثاث، أقف، يهزني صوت خافت ينبعث من الصمت الوجيز، يترنم بكلمات أغنية حزينة. تتلاشى بعد دقائق، مع بدء زمجرة نوبة عاصفة جديدة قد تكون أشد قسوة. أجد غطاء ذلك الصندوق قد فتح من جديد في مكان ما فانطلقت كافة الشرور والرزايا ولم يبق فيه غير الأمل.

الصندوق: هو صندوق بات دورا، وهي امرأة أرسلها زيوس عقاباً للجنس البشري بعد سرقة بروميثيوس للنار وأعطاها علبة ما أن فتحتها حتى انطلقت منها كافة الشرور والرزايا ولم يبق فيه غير الأمل.■



المــراجــم

نورة محمد فرج *

أقول إنني قد غفرت لوالدي كل صفعاته لي.

ولماذا أغفر له؟ ! إنه والدي، وإن لم يقم بتقويمي حين أسيء التصرف، فمن سيفعل إذا ؟ !

ولو أنني ما زلت أحس في خدي الأيسر طراوة وحرارة من أثر الصفعات، خلافاً لخدي الأيمن والذي لم يعرف وسائل التليين تلك. أتحسسها كدمغة سرية لا يعلم بها سواي، وعلى الاعتراف بأن دمغة مثل هذه لا يبهجني وجودها، ولكن يبهجني ألا يعلم بها سواي، باعتبارها من الحوادث غير الجليلة في تاريخي.

إيه .. على كل، من يسمع مني أقوالي هذه يظن أنني قضيت طفولة بائسة أتأرجح بين الصفعات، مع أن حقيقة الصفعات في حياتي - حتى الآن - نادرة، وربما معدومة، فلست أذكر سوى صفعة واحدة.

حكاية الصفعة هي أنني ذات مرة، أخذت مجلة من مجلاتي المصورة، وشدتني رغبة ما في أن ألبس لباس الهيبة والكبرياء، فجلست على الكرسي الجلدي الضخم في غرفة مكتب والدي، ورفعت قدمي فوق الطاولة، بمواجهة الكتاب المصفوف هناك.

اعترف أنها لم تكن بالوضعية المريحة للقراءة. على أية حال، لا أظنني قرأت أو حاولت، فقد كان بالي مشغولاً بتلك الجلسة، وكيف أريدها هيبة على هيبة، بنفخة الصدر أو بابتسامة اللامبالاة.

وفجأة، دخل علي والدي، ورآني على تلك الحالة (كارثة)، حينها فرت هيبتي، ولم يبق مني سوى خوفي،

* قاصة من قطر.

وجاءتني تلك الصفعة، مقرونة بأمر أبوي، بأن أتصرف بمزيد من الاحترام.

طبعاً غضبت وبكيت، ثم خجلت، وتناوبتني مشاعر أخرى كثيرة، وفي النهاية وكما ينبغي عادت الأمور إلى طبيعتها، ولكن بقي في قلبي سؤال: ماذا كان علي أن احترم؟ والدي باعتبار أن هذا مكتبه؟ أم أحترم الطاولة التي هي المخصصة للأيدي لا الأقدام ؟ أم أحترم الكتاب الذي قابلته قدمي ؟

كان هناك كتب موضوعة على رفوف علوية، ولكن كتاباً واحداً فقط هو المصفوف على الطاولة، وكان لي شرف رفع قدمي قبالته. كان مكونا من عدة مجلدات ضخمة، تسعة عشر. وكان منظر تلك المجلدات في ذاكرة طفولتي محاطاً بالإحلال والإجلال والزخرفات المتداخلة، حتى أنني لم أستطع قراءة عنوان الكتاب إلا بصعوبة، وبقيت أشك مدة طويلة فيما إذا كنت قد قرأته قراءة صحيحة أم خاطئة. كان كتاباً ضخماً بتجليد سميك فاخر. تحرشت به من الخارج وتحرشت به من الداخل، فتوصلت إلى قناعة مفادها أن هذا الكتاب من تلك الكتب التي لا يقرؤها إلا العظام الطوال والعراض، ذوي الرؤوس الضخمة، ولا يمكن لي وليس لي وأنا بطول (الإصبع) أن اقرأه. كان اسمه (المراجم).

أظن الرجم والجمر قد تجانسا عندي، ولذا تمثلت لي نفسي كثيراً في صورة كاريكاتورية، والدي يركض خلفي يرجمني بجمرات ملتهبة، وأنا أهرب منه. أما هل كان يصيبني أم لا وهو يقذف، فلم أفكر، كانت الصورة ثابتة. يا لبؤس الطفولة الفاحش !! صرت كلما جلست إلى طاولة وأسندت مرفقي إليها أغطي خدي بكفي. وإن لم تكن هناك طاولة، فإنني أمسح كل لحظة هذا الخد المسكين بكفي، وكأنني أطبطب عليه، وأحن على الآخر أطمئنه لن يعرف وجعا كالذي عرفه أخوه.

وهناك صفعة أخرى، لم تكن حقيقة، ولكنني رأيتها بعين نومي هذه المرة، كنت ووالدي أمام سلم لولبي. كان هو يوبخني، وحينما اشتد به الغيظ صفعني، لأنني كنت قد تجرأت على نزول السلم !!

الآن.. لماذا أذكر الصفعات والجمرات والأحلام والسلالم ؟ لأني رأيت السلم حقيقة لا حلماً، الآن، بعد أن كبرت، وصرت أكن احتراما لأشياء كثيرة.

دخلت المكتبة العامة قبل أيام لأجل بحث أعده، وسألت القيم عليها عن القاعة التي تعرض فيها الكتب التي أريد، فأشار إلى قاعة سفلية، ينزل لها بواسطة سلم لولبي.

لم أصدق عيني المفتوحة، كان السلم مطابقا لسلم حلمي !!

ولكن والدي ليس موجوداً، أليس كذلك ؟ بالتأكيد ليس موجوداً!

مع ذلك، لم أنزل، وغادرت المكتبة.

وبعد أيام عدت، بعد أن اقتنعت بأنني لن أجد والدي هناك، ولن ألقى صفعة أخرى، فلم أعد بطول إصبع، وإنه لمن المخزي لكلينا أن يصفعني، طبعاً هذا إذا كان موجوداً !!

ونزلت. السلم يتخلخل تحت حذائي، ويصدر صريرا غير مريح كلما هبطت درجة. كنت أنزل بحذر شديد، فالسلم يبدو كما لو كان موصولاً ببراغي صغيرة صدئة، لن تقوى على حملي. عدا عن أن ركبتي تتخلخلان كذلك.

حينما لامست قدمي الأرض الثابتة حمدت الله أنني وصلت بسلام ولم أسقط، ولم يسقط شيء !! ألقيت نظرة على صفوف الكتب الممتدة أمامي، كانت كتباً فخمة وقديمة مغبرة. قررت أن ابدأ في فحص الكتب بالترتيب، ابدأ بالصف الأول فما خلفه وهكذا. وما أن مسحت بعيني عناوين كتب الصف الأول حتى قابلت - بعيني هذه المرة وليس قدمي - كتاب المراجم.

والدي لم يكن موجوداً، وأنا لم أتردد في سحب الكتاب، وإلقاء نظرة في داخله، وبما أن طاقاتي الثقافية قد ازدادت، فقد تحققت أخيراً من أن قراءتي الأول لاسم الكتاب (المراجم) كانت صحيحة.

انظروا إلى الشجاعة المهولة: أخذت الجزء الأول والأخير - باعتباره يحوي الفهارس - إلى إحدى الطاولات القريبة !.

كنت أعاني رهاب الجمرات السالفة، أتصور أنني أحمل بين يدي كتاباً في النار وجمراتها، وسوف أفتحه لأبدأ قيامتي، ولكن المراجم لم تكن شيئا من الجمر، بل من الرجم، ظهر أنها الكلام القبيح.. يعني الشتائم !! (يا خيبتي) !!

لماذا اختار الشتائم؟ ضاقت عليه الموضوعات إلى هذا الحد ؟!. يقول المؤلف (اسم الفاضل: أبو الفضل الطشتي !) في مقدمة الكتاب وأسباب وضعه، أنه قد اختار هذا الموضوع، لأنه يختص بالناس أجمعين دون استثناء، «فلم يحدث أن خلا لسان من شتيمة وإنك بها لتعرف الراجم والمرجوم، وخلائق كل منهما»، ولهذا السبب، فإنه قد أفرد صفحات كتابه الطوال، لذكر الشتيمة وقائلها، ولمن قيلت، ويذكر المناسبة، ويضيف للإفادة ما وصله من أخبار عن الشاتم والمشتوم، والشتائم الأخرى التي أطلقاها أو تعرضا لها، وردود أفعالها !! (أثاب الله الطشتي!)

وحينما قلبت فهارس الكتاب، فهارس الأعلام بالذات، التقيت بكل من وصلني علم عنهم، من أهل زمان صاحبنا، شعراء وفلاسفة وخلفاء وقضاة، وطبعاً كان هناك من لا أعرف، واستبد بي الفضول لأن أعرف بأي شتيمة شتم أولئك الفضلاء، فلقيت جمعاً غفيراً متوزعاً على باب من رجم في أهله، وباب من رجم في أخلاقه، وباب من رجم في نسبه، وخصوصا هذا الباب الأخير !!

وواضح أن الطشتي مزهو بفصله هذا: وإنه لأوسع الأبواب، وإن لفيه قصصا شتى، ولولا إذ طوقنا اللسان، وأمرناه بالكتمان، لحصدتنا الصحف حصدا في سردها، وتبيان أمر أصحابها، ولحصدت من خلفها رؤوسنا، والتي هي عزيزة علينا. فليس من ملك، ولا ذي سلطان، إلا مرجوم في نسبه. فمن كان منهم ميتا موتا قديما، فإنا لأخبار أمر رجمه ونسبه وما كان منه لذاكرون، وأما من مات موتا قريبا، وكان ذا أهل، وأولاد وحمية، يخشى بطشهم، فإن الصمت أولى. وأما من كان حيا يرتع، فلتعلموا أنه محمود النسب في العلن، مذموما في السر، وأن أخباره مهموسة بين الاثنين، مكتومة وسط الجماعة، ولذا فإننا بصمتنا لرؤوسنا حافظون، حتى يقضي الله أمرا كان مفعولا.. (أثابه الله مرة أخرى ثوابا أعظم !)

جلست مدة اقرأ في حوادث الشتائم، المنشورة أمامي، وأقول الحق أنني قد تلقيت صدمات كثيرة وأنا اقرأ، فالأمير كالشاعر كالمؤذن، لسانهم ولسان ابن الحانة واحد، وعلى رأي الطشتي: ما خلا لسان من شتيمة، لا صالح ولا طالح، فكلهم في الشتيمة سواء !! وأنا الآن هنا، مطلوب مني أن أقبل وأصدق ما يقول الطشتي أو أكذبه، كيف أفعل ذلك؟ لا أدري، فلم أكن حاضراً مع أولئك حينما أطلقوا شتائمهم. وتذكرت صفعة والدي، وأنا اقرأ الكلمات التي لم أتصورها تكتب إلا على جدران دورات المياه العفنة، أو برامج المحادثة على الإنترنت.

أغلقت الكتاب وأعدته مكانه، ثم عدت مكاني إلى الطاولة، أرى رجلا مجللا بعمامته ولحيته البيضاء، يجلس متربعا في زاوية من السوق، فاتحاً أذنيه لمساجلات الناس، يقفز طرباً لكل كلمة نابية يسمعها، فينكب على ورقته يفصل في الغنيمة الجديدة. يا لعينيه وابتسامته وفرحته.

أخذت أوراقي وأقلامي، وصعدت السلم اللولبي، هذه المرة كنت أشعر بالمتعة وأنا أصعده بخطوات سريعة، أتعمدها كي تصدر الصوت المؤذي.

وفي طريقي إلى الخروج سألت القيم عما إذا كان بإمكاني استعارة أجزاء من الكتاب، لكنه قال أن الكتاب يعتبر من المراجع المهمة ولا يمكن استعارته. رأيته ينظر شزرا إلى حضرتي التي لا تجيد تثمين الكتب النفيسة. ابتسمت وقلت له إنني لم أنته وإنني سأعود غدا لإكمال عملي.■



ثقافات تلتقي

صلاح فضل

حوار: هيئة تحرير ثقافات

د. علوي الهاشمي

نرحب اليوم في هيئة تحرير مجلة ثقافات بواحد من أعضاء هيئتها الاستشارية الذين نعتز بوجودهم بيننا اسماً و قامة نقدية عربية معروفة.، وصديقا يحضر معنا، و يعود إلى وطنه الثاني البحرين الذي يعرفه جيدا، و يعرفه فيه الأصدقاء، والأدباء، و المفكرون، والمثقفون، حتى ليكاد المرء يجعله واحدا منا نحن المثقفين هنا في البحرين. ولا جديد في ذلك. فكل مثقف عربي هو جزء من هذه القماشة الثقافية العربية حيث ما ذهب. و الحمد لله أن الثقافة تجمعنا قبل أن يجمعنا أي شيء آخر، و أقوى من أن يجمعنا أي شيء أخر. و حين أقول الثقافة فإنني أعني كل العناصر المكونة للفعل الثقافي، أو الحساسية الثقافية، نعتز بوجود الدكتور صلاح فضل، هذه القامة النقدية المرموقة المحترمة، و المقدرة في الوطن العربي كله، و الذي يأتي تأسيسه الثقافي على خط التقاطع تماما بين الثقافة العربية وعدد من الثقافات العالمية، وخاصة الثقافة الأسبانية عبر لغتها التي يجيدها أيما إجادة، و يقرأ بها، وينقل عنها، و ترجم الكثير من الأعمال عنها. إذن نحن اليوم مع شخصية ثقافية، تعبر ملامحها بالأحرى عن هذه المجلة التي ننشغل نحن بتحريرها، و تقع هواجسه، ومؤلفاته، تحت عنوانها (ثقافات).

باسمكم جميعا أرحب بالأستاذ الدكتور صلاح فضل. بوصفه واحدا منا وليس غريبا عنا، نرحب به في هذه الندوة التي اعتدنا أن نعقدها مع القامات الثقافية العالية، ابتداءً من قامات الهيئة الاستشارية لهذه المجلة. و بطبيعة الحال فإن تاريخ هذا الرجل، وهذه الشخصية، تاريخ طويل، الكل يعرف منه أكثر الأشياء. لذلك لا أريد أن آخذ الوقت الكثير في قراءة هذه المقدمة عن الدكتور صلاح فضل، و لذلك سوف نستخلصها بكتابة اللقاء نفسه، حتى نستفيد و نستثمر الوقت الذي تستغرقه قراءة هذه المقدمة، أو السيرة الذاتية في النقاش معه. و السيرة الذاتية موجودة أمامكم و يمكنكم الرجوع إليها في أي ملاحظة من الملاحظات.

بادئ ذي بدء إذا سمح الدكتور صلاح فضل، وسمحتم لي أنتم أيضا، أن نطلب من الدكتور صلاح أن يحوصل لنا في ربع ساعة أهم إشكاليات النقد العربي من منظوره الشخصي، و عبر تجربته الخاصة التي مر بها على مدى هذه السنوات الطوال، و من خلال عدد كبير من المؤلفات، بلغ إلى حد الآن خمسة و عشرين مؤلفا، بين كتب أصيلة، و بين مترجمات مختلفة، و في عدد كبير من المجالات الأدبية، و المسرح، والشعر، والسرد، وغير ذلك، فليتفضل الدكتور صلاح بإعطائنا هذه الحوصلة النقدية، حول إشكاليات النقد العربي من منظوره الشخصي.

د. صلاح فضل:

ابتداءً لابد لي أن أعرب عن فرحتي الغامرة بحضوري بينكم هذا الصباح، و بمشاركتي عن قرب في مشروع ثقافات الذي راقبت مولده بجذل و أمل، واسمحوا لي أن أعبر عن شكري العميق لاستضافتي منذ فترة معكم في ثقافات مستشارا، و إن كان الشكر متأخرا لكنه واجب، و أن أشكر الكلمات الكريمة، الطيبة، التي خصني بها الأخ الصديق الدكتور علوي الهاشمي، و أدلف مباشرة إلى القضية الأولى التي نتداولها بيننا.

دعوني أجدول الإشكاليات التي تمثلتها للنقد الأدبي، طبقا لمنظور أقرب إلى أن يكون منظورا تاريخيا. منذ بداية مشروعي النقدي في الستينيات، والسبعينيات، كانت الإشكالية الطاغية التي لفتتني بقوة، ودعتني إلى أن أوجه كل جهودي لاستجلائها، والكدح فيها علميا، كانت الإشكالية المنهجية، لأنه كان قد قرّ لدي و في يقيني أمر استبد إلى حد كبير بوعيي، وهو أن النقد بدون منهج، وبشكل عشوائي أو اعتباطي، يقع خارج السياق العلمي، و خارج السياق التاريخي، وخارج السياق المكوّن لطبيعة الثقافة الحية، وثقافتنا العربية، على قدر كبير من الحيوية، وأن الجرعة المنهجية التي شرعها الجيل السابق علينا من النقاد، وأذكر منهم على وجه التحديد أستاذين، كانا يمثلان بالنسبة لي النموذج الأوفى في النقد، و هما الدكتور محمد مندور، و الدكتور محمد غنيمي هلال على وجه التحديد، كانت مجرد بداية لهذه المنهجه. فمثلا كتاب الدكتور مندور عن النقد المنهجي عند العرب، كان مدخلنا لرؤية تاريخ النقد العربي، وكتاب الدكتور محمد غنيمي هلال عن النقد العربي الحديث، كان مدخلا آخر لرؤية النقد الحديث ، ونظم مجالنا النقدي العربي، بفضل الخطاطة المنهجية الأساسية التي اعتمد عليها . لكنني لم ألبث أن أدركت، خاصة بعد سفري في الستينيات، و مقامي خلال السبعينيات في واحدة من الأقطار الأوربية النائية جغرافيا، لكنها تقع إلى حد كبير في قلب الحركة الثقافية الأوربية، وهي أسبانيا، أدركت أن التغييرات المنهجية الجذرية التي لحقت بالفكر النقدي، مازلنا غائبين عنها وغير مدركين لها، ولم نأخذ بعد بأطرافها و كان هذا هو التحدي الأول، و كانت بدايات البنيوية، و ما بعدها، هي التحول المنهجي الأساسي في النقد العالمي المعاصر، وكان وعيي حادا بضرورة استزراعها، وتبيئتها ، وممارسة فعلها، في قلب النواة الإبداعية، للنقد العربي. و انتهت مع كوكبة من الزملاء الأعزاء في الوطن العربي منهم، من نجد اسمه بين مستشارين هذه المجلة لأداء هذه الرسالة الأولى، ولمحاولة دفع النقد العربي إلى أن ينخرط في المنهجيات العلمية

الحديثة، التي تتجاوز اللغات المتعددة، والثقافات المتباينة، لأنها في صلبها تكشف التقدم العلمي المعرفي لهذا الفرع من الدراسات الإنسانية. كانت الإشكالية التي تولدت من ذلك، و أحسست بها بقوة، إن هذه التيارات المنهجية المحدثة، أحدثت صدمة في الفكر العربي الأدبي، وأخذ الكثيرون موقفا مضادا لها، متذرعين بأنها لون من الغزو الثقافي، و أنها خضوع للآخر، و أنها استقالة من الهوية القومية. و بعد فترة من الحوار، والجدل، اللين حينا، و العنيف حينا آخر، مع بعض هذه التيارات وصلتُ إلى تحديد المشكلة، وهي علاقة الهوية مع الهويات الأخرى، و هذه الإشكالية الثانية النقدية، التي تمس صلب الثقافة العربية، ولا أزعم أنني قدمت رؤية متكاملة عنها، لكنني على الأقل، خضت معها جدلا قويا بآليات منتظمة، طبقا لتصوري الأساسي الذي يمكن أن ألخصه في عدة نقاط:

النقطة الأولى :

هي أن الثقافة النقدية، و الفكرة الأدبية العربيتين، منذ مطلعها الأول، و في عصور ازدهارها الكبرى، سواء كانت في الفترة العباسية، أم في الفترة الحديثة، تتميز على وجه التحديد بقدرتها على احتضان الثقافة الأخرى، و التوليد الخلاق بالتفاعل معها، وأنها لم تزدهر إلا في فترات هذا التمازج القوي، و لم تنكمش إلا عندما عكفت على ذاتها، وانغلقت أسوارها. وبالتالي فما يحدث من ثقافة نقدية في تجاوزها المنهجي لحدودها الإقليمية، و احتضانها للتيارات العلمية العالمية، ليس ابن هذا العصر، و لكنه ناجم عن طبيعتها، و يمثل نقطة أساسية لانطلاقها الصحيح لكل فترات تاريخها.

النقطة الثانية:

إن الثقافات المكتسبة، تثري الهوية و لا تهددها، تملؤها بالخصوبة ولا تزيلها، وأن فكرة الإزاحة أن هناك ثقافة، تلغي أخرى، فكرة واهمة، سرابية، تحرك الكثيرين بدافع الجهل حينا، والتعصب حينا آخر، و أن العلم إنساني، و الثقافة تعبر عن القومية والعلم بالثقافات الأخرى، واتخاذ نماذج منها هو السبيل الحقيقي لإخصاب، و تنمية، و تخليق أشكال ثقافية هجينة هي التي تؤدي إلى التحولات الكبرى الخصبة والمثرية في نهاية الأمر. وفي تقديري أن معالجة قضية الهوية الفكرية، و القومية المحتضنة للمنهجيات العالمية، كانت هي الخط الذي التزمت أنا شخصيا به، ووجدت معي كوكبة من كبار النقاد، من أبناء جيلي أيضا، يرون هذه الرؤية إلى حد قريب جدا مما أراها، وإن كان لكل منا مساره وطريقته في التعبير عنها.

النقطة الثالثة:

إن الإشكالية التي تولدت عن هاتين الإشكاليتين أيضا ، كان سؤالا ملحا، يطرح من حين إلى آخر. وهو لماذا لا تكون لدينا نظرية نقد عربية؟ و أتذكر أنني وصفت هذا السؤال منذ عدة سنوات بأنه مغلوط لأن فكرة النظرية، لا بد أن يكون لها طابع عالمي، إنساني، علمي، و فكرة العربية مناقضة لذلك، وكما أنه لا يصح أن نقول أن هناك نظريات علمية، ألمانية، أو فرنسية، أو أمريكية، أو إلى غير ذلك من القوميات واللغات، فمن المغلوط أيضا أن نتصور ذلك.

هذا ما يتصل بسلسة الإشكاليات المنهجية، والمتصلة بالهوية، وبالعروبة كمنظومة من إشكاليات النقد، لا أعتقد أن موقفي منها قد تغير كثيرا من بدايته حتى الآن. لكن من المحصلة الأخيرة التي أصبحت أكثر اقتناعا بها، وعملا في قلبها، وتعزز ذلك من خلال مراقبتي لما فعله أساتذتي، و يفعله زملائي وإخواني من النقاد العرب، هو أن كل واحد منا، بعد أن يقطع شوطا وفي تجربته النقدية، يصبح لديه ما يشبه أن يكون قدرة شخصية على تركيب منظور خاص به، يوظف فيه خلاصة تجاربه الفكرية، والجمالية والإبداعية، و يوجه إستراتجيته في الكتابة النقدية تكوين استراتجيات نقدية إذن هو النتيجة الأخيرة لعمليات المنهجة التي بدأتُ بها. هذه واحدة من الإشكاليات.

الإشكالية الثانية والتي ربما لا تكون قد تسلسلت

تاريخيا بهذا القدر، هي علاقة هذا الفكر الأدبي، والنقدي بالواقع الإبداعي، و الاجتماعي، و الثقافي في الوطن العربي. و ربما كي لا أطيل في هذه التقدمة أوجز هذه العلاقة في نقطتين أو ثلاث أيضا:

النقطة الأولى:

ألاحظ دائما أن النقد الأدبي، كان يمثل مركبة التطوير في مختلف جوانب الفكر، مثلا الذين قادوا حركة التنوير في الثقافة العربية، كانوا يمارسون نقدا فكريا، أدبيا، يجرّون معهم مؤسسات تعليمية، وثقافية، و يجرّون معهم عربة المجتمع بأكملها في سبيل التقدم، والحرية، طه حسين مثلا، كان ناقدا، أديبا، وهو يدعو إلى تحريك عمليات التعليم، والثقافة، والفكر، نحو مجتمع أرقى، و أفضل. كان النقد يقوم بهذا الدور، دورا تنويريا بالدرجة الأولى. ربما ابتعد نقدنا بالطابع المنهجي، و العلمي، نسبيا عن القيام بهذا الدور، و تعيّن علينا أن نسترده، بمعنى أن حركة الأدب، لا تنفصم عن حركة المجتمع، و بالتالي فإن الدراسة مهما تذرعت بالعلمية، و النصية، والتخصص، لا تستطيع في تمثيل استراتيجيتها العميقة، أن تغفل موقع منظومة القيم الثقافية، كما تتبلور في الأدب و كما يعمل على ترتيب أولوياتها، وتفعيل حركتها النقد الأدبي. بمعنى أن هذا النقد الحدثي في تقديري يخسر كثيرا إن فقد دوره الثقافي التنويري، وعليه أن يوائم بين الدورين. هذه واحدة وهي إشكالية وحلها ليس سهلا و لكنه يمثل تحديا حقيقيا.

النقطة الثانية:

في هذا الصدد أيضا هو أن الدراسات الجامعية الأكاديمية لدينا، والكتابات النقدية، تفتقد حتى الآن طابع التراكم، وتجسيد الخبرات، وبناء اللاحق على السابق، مشروعاتنا في الكتابة مازالت فردية، وفقدان التواصل الحقيقي بالإيقاع الذي يفرضه علينا العصر، بين الأقطار العربية المختلفة، يجعل الخارطة توشك في بعض الأحيان أن تكون جزرا معزولة، وأن خلق تيار عربي في الفكر الأدبي يرتكز على أن تقوم العمليات الإبداعية بدورها طبقا لنظريات الأنابيب المستطرقة الشعر عندما ينمو في إقليم يغذي الأقاليم الأخرى السرد الفكري، الأدبي، و الفكر الأدبي، و أن الجامعات تتواصل حتى تنخرط في سلك تراكمي ؛ باحث في أي جامعة في صنعاء، يبني على ما توصل إليه من نتائج زميله الباحث الآخر في الدار البيضاء. إلى أن يتحقق لنا ذلك، لا بد لمن يحملون مثل هذه الرسالة أن يكونوا على وعي جدا بتكريس الجهود، و دفعها لتحقيق هذا النموذج، من التراكم المعرفي، و أظن أن مجلة أو مشروعا طموحا مثل ثقافات، تصنع مثل ذلك . وهذا هو دور الإعلام الثقافي الحقيقي، والأكاديمي، أن يخلق هذا المناخ من التواصل، ومن فكرة التراكم هذه هي التي ألح على ضرورتها.

النقطة الثالثة:

من هذه المجموعة من الإشكالية تُقدم في ما يشبه السؤال الاستنكاري: و ماذا يفيد الإبداع مما يمكن أن يمارسه النقد من تقدم منهجي، أو علمي، أو معرفي، هل يصب ذلك بشكل مباشر في الحركة الإبداعية ؟ وأنا لا أزعم أن النقد بصفة مباشرة، يزيد من تدفق الحركة الإبداعية. لكنني أزعم، ولدي الأدلة على ذلك، أنه إذا استعرضنا تاريخ الثقافة العربية، وهي أقرب إلينا، سنجد أن التلازم كان حتميا بين ازدهار الأشكال الإبداعية من ناحية، و الممارسات النقدية من ناحية ثانية. شيء ما من هذا التلازم يدل على تلك العلاقة الوثيقة من التفاعل، أيها يضخ الحيوية في الآخر ؟ هل الإبداع هو الذي يضخ في النقد؟ أم النقد؟ أم المسألة تبادلية و متفاعلة، و أن مجتمع الثقافة الناظرة المنتعشة الحية، جناحاها لابد أن يكونا بنفس القوة، والشدة، و القدرة على التحليق، والطيران. أيا ما كان الأمر، فلاشك أن حركة نقدية نشطة، وقوية، وخلاقة، سوف تكون الجناح الآخر لحركة إبداعية بالخصائص ذاتها.

الملاحظة الثانية التي تصب في هذا الإطار أيضا، هي أن المبدعين في نهاية الأمر هم منتجون ثقافيون، وإن النقاد محللون ثقافيون، وأن المنتج الذي لا يفيد

مـن إضـاءة الـتـحـلـيـل، لا يـنـجـح في الـتـسـويـق ــ لو استخدمنا لغة السوق ــ و أن على المبدعين أن يكونوا على وعي حقيقي بنمو ونضج الحركة النقدية، كما أن النقاد لا يكونون كذلك إلا إذا كانوا بوعي أعمق بنمو ونضـج الحركـة الإبـداعـيـة أقـول هـذه الملاحـظـة لأستخلص منها شيئا هو الذي أختم به هذا العرض الأول، و هو أن التطور الجذري في الحركة الإبداعية في العصر الحديث، من فنون الكلمة إلى فنون الصورة، والتطور التكنولوجي الذي لحق بذلك، يتطلب من الدراسات النقدية، من المنظور الفلسفي و الجمالي، والسوسيولوجي، أن تتكيف بشكل سريع، لكي تغطي هذه الفنون الإبداعية الأخرى، و لكي تسهم في تأصيل الوعي المعرفي والجمالي بها. مثلا أن يقتصر النقاد على الاهتمام بقصائد الشعر، و أعمال السرد، في القصة و الرواية، وببعض الأعمال المسرحية ، هذا قصور شديد على احتضان الحركة الإبداعية التي تفرعت في فنـون الصـورة الحديثـة، مثل الدراما التلفزيونية،. و أكتفي بالإشارة إلى هذا الكائن الإبداعي الجديد، الذي أصبح شديد الفعالية و التأثير في مئات الملايين مرة واحدة، بما لم يهيئ لأي فن سابق في تاريخ البشرية أن يمتلك من سرعة وصول و تأثير. و في تـقـديـري أن المشـروع الـنـقـدي، لابـد أن يـتـسـع لاستيعاب هذه الجوانب، و النفاذ إلى استراتيجيتها الجمـالـيـة، و الـقـيـام بـالـدور الـذي قـام بـه قـديـما مـع الشعر، والسرد، و المسرح، وغير ذلك من الفنون . وأكتفي بهذا القدر.

د. علوي الهاشمي :

شكرا للدكتور صلاح فضل على هذه الإضاءات العميقة، للخلفية النقدية، والثقافية، لتجربة الناقد، والمفكر، د.صلاح فضل و نفتح باب النقاش لنتناول هذه المقدمة.

د. عبدالكريم حسن :

أهلا بالدكتور صلاح صديقا، و زميلا، و كاتبا نشيطا، متنوع الإنتاج، و متعدد العطاء، ونحن سعداء بحضوره بيننا، و سعداء لأن هذا الحضور، يغني مجلتنا، ويغنينا أيضا، ويغني قراء هذه المجلة. لقد أصغيت إلى حديث الصديق الدكتور صلاح، و قرأت الكثير من كتبه، و لكني أتوقف عند بعض الملاحظات القيمة، ومنها تركيزه على فكرة التنوير، فيما يتعلق بالناقد. و في الواقع لقد أقلقني في هذا الأمر أن أعود مباشرة إلى نهايات القرن التاسع عشر، وخشيت لوهلة، لا أدري ما إذا كانت خشيتي مبررة، أم لا، أن تُبتلع فكرة التأسيس من فكرة التبشير، لأن التنوير لا يمكن أن يقوم إلا على فكرة التأسيس، و حتى التنوير في الغرب، لم يقم إلا على التأسيس الفلسفي، والتأسيس العلمي، والموسوعي، وعلى كافة المستويات، ولذا فإنني أعتقد أن تأسيس جامعاتنا، في الدرجة الأولى يعد خطوة أساسية من أجل تنوير مواطننا. أما العملية العكسية، وهي أن نطالب الكاتب، ونطالب الناقد، بأن يكون هدفه الأساسي، هدفا تنويريا، فانني أعتقد بأن هذا يضحي لا بمشروع التأسيس وحسب، بل حتى بمشروع التنوير في حد ذاته. طبعا هذا يعني في رأيي أن على الناقد، مهمات جسيمة، وهي لا أن ينقل مناهج محددة من الغرب وإنما يتمثلها، و أن يقرأ النصوص الإبداعية العربية في ضوئها وان يحاول تطوير هذه المناهج. هذا ينقلني إلى شيء آخر، أريد أن أسأل الدكتور صلاح بوصفه خبيرا، ومجربا، في هذا الميدان الذي تحدث عنه بغنى شديد، وهو إلى أي حد تحول الدخيل عندنا، إلى أصيل؟ إلى أي حد تحولت الثقافة الغربية والمناهج النقدية الغربية على وجه التحديد – إلى أي حد – دخلت في نسيج الكتابة النقدية العربية؟ أم تراها ما تزال على هامشها؟ فأنا أخشى حتى من هذا الجانب. ألاحظ شيئا مهما، و هو أن كثيرا من نقادنا يباشرون مقاربة النصوص الإبداعية في ضوء منهجي، ولكنهم سرعان ما ينحرفون عن هذا الضوء المنهجي، إلى قراءة الموضوع الأدبي، أو الموضوع الإبداعي مما يدفعني للتساؤل، هل تمثلنا حقا هذه المناهج ؟ هل دخلت هذه المناهج في نسيجنا الفكري، والعقلي، بحيث تحولت إلى تقنية حقا، أكثر مما تحولت إلى مجرد لبوس خارجي

وشعارات، أو لافتات نختبئ وراءها أو نرفعها في وجوه قرائنا؟ هذا شيء.

شيء أخير أريد أن أسأل الصديق الدكتور صلاح بوصفه خبيرا، مرة أخرى، ومجربا، و ماسحا للثقافة العربية، خاصة في القرن العشرين، إلى أين تتجه ثقافتنا العربية وخاصة ثقافتنا النقدية؟ فأنا أرى أنه كما أن هناك من القماش يسمى «الموهير أو المحير» الذي يَشّكل فيه لونان لا تستطيع أن تميز منهما واحدا من الآخر، كذلك أرى أن هذه الثقافة النقدية، بشكل خاص، تدخل في مرحلة «الموهير» فلا هي ثقافة تنويرية، على المستوى الذي طرحه طه حسين وأمثاله، ولا هي ثقافة تأسيسية، على المستوى المنهجي الذي يتكون فيه طالبٌ أو يتكون وعي.

د.صلاح فضل:

الأستاذ الدكتور عبدالكريم حسن الناقد والأكاديمي المتعمق و الأصيل يشاركنا هذا الهم النقدي، و ما يطرحه ليس أسئلة، ينتظر إجابة مني عنها، ولكنه قلق أشاركه فيه، وحول هذا القلق يمكن أن نترنم معا قليلا. فهمت أن هناك ثلاثة دوافع لهذا القلق:

الدافع الأول:

هو أن الفكرة التي اختْزلها بكلمة التنوير، قد تكون عائقا، دون المضي في عمليات التأسيس المنهجي، و المعرفي والعلمي.وهذا التأسيس، أشاركه ضرورة التركيز عليه، والاستمرار فيه، لكنني لم أقصد التنوير كمصطلح، إنما قصدت عمليات التطوير التي عبر عنها، عبر التحديث - العلمنة- خاصة و أن حركة الفكر، لا تجد مقابلها في الحراك الاجتماعي، بنفس القوة، أي أن مجتمعاتنا مازالت في غالبيتها تركن إلى الفكر الغيبي، والمسحة الحديثة من تفكيرها، تخفي وراءها أعماقا تواجهنا بصعوبات جديدة في التطوير الاجتماعي، و المؤسساتي. في تقديري إن الثقافة والفكر النقدي هو دينامو الثقافة، لابد أن تستهدف الوصول إلى البنى العميقة للفكر الاجتماعي وحركة المجتمع.

كيف يمكن أن يكون فكرنا السياسي و الاقتصادي علمانيا، و ألا يَفزع العوام من هذه الكلمة، يعتبرها نوعا من التخلي عن الدين، لا، لا يعني ذلك على الإطلاق أي تخلٍ عن الدين، لكن يعني ببساطة، عدم تحكيم الفكر الديني، في الأمور السياسية و الاقتصادية و الثقافية على وجه التحديد، كما درج المجتمع الإسلامي ذاته على أن يفعل منذ العصر العباسي حتى الآن . التحدي الذي يواجهنا هو كيف نقابل هذه التيارات من المتاجرة بالدين، و التأسلم، بنضج ثقافي، ومعرفي، يجعلنا نغير الطابع الأساسي للمجتمع العربي. و أعتقد أن هذا بطبيعة الحال صعب جدا و بطيء و تحد ، لكنه طريقنا لتحديث أبنيتنا العميقة، فما أقصده بالتنوير ليس مجرد الفكر الموسوعي الذي كان منتشرا في القرن التاسع عشر، وبداية القرن العشرين، لكن استراتيجية سحب المجتمع، نحو هذه المنطقة، لكي يعيش العصر الحديث حقيقته، ولا يعود إلى استهلاك الشعارات، والحلول السهلة، و السطحية والبسيطة التي تتذرع بالدين حينا، أو بأية أيديولوجية جاهزة حينا آخر . بهذه الطريقة لا أعتقد أن التنوير يصبح مضادا للتأسيس، بل هو فعل التأسيس ذاته، عندما يترسب إلى أعماق الثقافة ويمارس فاعليته في توجيه استراتيجيته.

الفكرة الثانية: التي طرحها الدكتور عبدالكريم هي بالفعل مزعجة ومخيفة وهي إلى أي حد تحولت المناهج النقدية لدينا من مجرد أخذ بعض الظواهر، و ظلت دخيلة و هل تحولت إلى فعل أصيل في ممارساتنا. أنا أظن أن هذا يختلف كثيرا، من تيار إلى آخر، ومن نقد إلى آخر. و دعوني لأن أكون صريحا معكم، إلى أقصى درجة في هذا الجانب. إن التمكن من الأدوات المنهجية والمعرفية العالمية ولا أقول الغربية – أنا أرفض كلمة غربية – لأنها تحديد جغرافي، و فصل بين شرق وغرب، لأن العلم لا قارة له، ولا وطن له، وان التقدم العلمي ملك الإنسانية جميعا، هذه المناهج الإنسانية من يستطيع أن يستوعبها، يتمثلها، يعيشها، يمارسها، يبتكرها، في لغته، وفي ثقافته، مستهديا بمبتكرين

آخرين في قارات أخرى. لابد أن يحولها إلى تقنيات، و إلى أدوات فعالة، والى شيء أصيل، داخل في صلب بنية الثقافة التي يوظفها. لكن من يمسها من السطح، يتزين بها في الشكل، يحلي كلماته ببعض مصطلحاتها، ولا يستطيع أن يتمثلها بهذا العمق، وهم الغالبية الكثر من الكتاب المنتشرين على كل صفحات الصحف والمجلات و الذين يمثلون غالبية مؤسساتنا الجامعية مع الأسف، طبعا لا يصلون من ذلك إلى شيء لكن دعوني أذكركم بأن هذا ليس شأن التقدم المنهجي الحديث فقط ولكن شأن كل التيارات الإبداعية الكبرى، والمعرفية الكبرى. دائما من يتقنونها قلة ومن يحومون حول هوامشها هم الكثرة الغالبة. ما أريد أن يكون واضحا هو أن فكرة التراكم العلمي، التي أشرت إليها في المقدمة، تعني على وجه التحديد توسيع دائرة الوعي بهذه المحددات، من مناطق عربية وبيئات وأقاليم إلى مناطق وبيئات وأقاليم لأن النسيج واحد في نهاية الأمر. لن يكون هناك مجتمع عربي واحد يقدم ثقافة، قطعت درجة عالية في الرقي، إلى جانب عشرات المجتمعات الأخرى، التي ما تزال تدور في نفس الدوائر التي لم تبلغ ذلك، لأن النسيج واحد. فلابد أن يكون لدينا التواصل و التراكم، وأن نستهدف بالدرجة الأولى تأصيل الوعي العملي والمنهجي في فكرنا المعرفي في الأدب و في غيره.

السؤال الثالث إلى أين تتجه الثقافة العربية الحديثة و هل هي تنحو إلى ذلك ؟ أنا ممن يؤمنون أن العرب ليسوا مستعصين على التطوير والتحديث والتقدم الحقيقي، وأنهم يمتلكون كل الرصيد الحضاري و التراثي والمعرفي و الطاقات الهائلة التي تؤهلهم لأن يحتلوا موقع الصدارة في نمو الحركات الثقافية العربية، وبالتالي تتجه إلى المسار الذي تتجه إليه الثقافات الحية إنسانيا، إلى مزيد من النمو الازدهار و التقدم. و أنا أجد مثلا أننا في المجالات الإنسانية، لا نقل عن غيرنا، لأنها تعتمد على الإبداع الفردي، بالدرجة الأولى، ولدينا أفراد يمكن أن يكونوا عباقرة على المستوى العالمي، لكن المسارات في العلوم الطبيعية والتجريبية، لأنها تعتمد على البيئة العلمية، وعلى المجتمع، وعلى النظم التي تؤهل للإنتاج العلمي، هي التي تتعثر لدينا. و لذلك يمكن أن نجدد أكثر من مبدع و كاتب و مفكر لدينا يستحقون لو جاوزوا حاجز اللغة الحصول على الجوائز العالمية، مثل نوبل وغيرها، لكن لم يحصل منا عالم على جائزة نوبل، إلا عالم في العلوم الطبيعية، إلا إذا كان يعمل في مجتمع علمي، وهو ليس عربيا حتى الآن، ولذلك فإن إيماني بالمستقبل يرتبط بتطوير مؤسساتنا في الإنتاج العلمي من ناحية، والثقة في مؤسساتنا في الإنتاج الإنساني. وأنا أضرب مثلا و هذا ليس مجاملة أن مجلة مثل مجلة ثقافات ترقى إلى مستوى لا يقل إن لم يفضل، عن مجلات تصدر عن مراكز أدبية، و إعلامية، أكاديمية، في أكثر الدول تقدما في الكرة الأرضية، و من ثم ليس لدينا ما نحسد الآخرين عليه في هذا الصدد. لكن، كنت أتمنى أن تكون لدينا مجلة للابتكارات العلمية البحتة، تقف على نفس هذا المستوى، و يتم تخاطفها وتداولها في المؤسسات العلمية والأكاديمية العالمية، وهذا ما يجب علينا أن نقطعه لأن المعرفة لا تتجزأ.

د.عبدالقادر فيدوح:

أضم صوتي إلى صوت من تقدم، وأقدم شكري، وإخلاصي، لكل ما يقوم به أستاذنا الفاضل، الدكتور صلاح فضل في مجهوده الثري. هذا المجهود الذي نعتز به. لدي بعض الأمور قد أختلف فيها مع ما طرح، ليس من باب الاختلاف؛ و لكن من باب الإثراء، ليس إلا. أتصور أن النص أياً كان في منظوره الإبداعي، نص يثير السؤال، و يحرك التراكم المعرفي، ويحفز المشاعر، وهو بذلك يحاول ألا يجيب عن سؤال، وأن مهمته تكمن في إثارة هذه المشاعر، و ليس الإجابة عن سؤال، نصوصنا الأدبية، على الأقل في الساحة الأدبية العربية، غاياتها الأسمى تسعى جاهدة للإجابة عن سؤال، والأجوبة في هذه الحالة هي عبارة عن أغطية، لأنك لا تمنح للقارئ فرصة من أجل أن يبدي برأيه

حول النص، وإنما تعطيه كل شيء. ففي هذه الحالة فإنك تغطي النص بغلاف تجعل من القارئ، أن يجد ضالته في هذا النص، على خلاف ما هو موجود في النص عند الغرب، أضف إلى ذلك، أن النصوص، تمنحنا حرية القول النقدي. لأن هذه النصوص تحوي النقد جزءا من بنيتها. فكيف تنظرون أنتم تحديدا إلى النص ؟ هل هو - أي النص الإبداعي _ منظور إبداعي؟ أم منظور تحليلي ؟ إذا كان منظورا إبداعيا فهو في هذه الحالة يشرك المتلقي فيما ينبغي أن يكون عليه النص ، أما إذا كان منظورا تحليليا فهو لا يقدم شيئا إلا أن يعطي إجابة أخرى . هذا أولا.

الإشكالية الثانية:

هي أن النص، يحتمل تجانسا في فضاء حركة الإشكال، عبر تداخل الأجناس الأدبية، فبعد أن كسر النص الجديد النوع المقنن، تمرد على الشكل. فأين نضع النقد الأدبي الآن في منظور تداخل الأجناس الأدبية ؟ هل يتداخل مع الأجناس الأدبية ؟ أم يبقى دائما خارج الأجناس الأدبية من أجل توجيهها كما كان الشأن من ذي قبل؟

الإشكالية الثالثة:

و هنا قد أختلف فيها مع ما تقدم به صديقي، الدكتور عبدالكريم، في مسألة التنوير. تتلخص أفكار بعض الدارسين، في رفع شعار، تنوير الهوية، واعتبارها مجرد وهم، من منطلق أن النظريات والأفكار، لا تعطي أهمية لتعزيز الهوية النقدية، ولا يمكن اعتبارها إلا من منظور أنها تعبير عن إرادة سلطة النص في مرجعيته سلطة الذات في استعلائها والسلطة الوضعية، في الانتماء إليها. معنى ذلك أن النص لا يخرج في مسألة التنوير، إلا في سياق هذه المحاور الأساسية. ما هو موقفكم تحديدا من هذه المسألة؟

آخر نقطة و هي أن القوة المسيطرة الآن، لم تعد في إنتاج النص القائم على التنوير، وإعادة بلورة التقاليد، والعادات، والحديث عن المجتمع. أعتقد الآن أن النص تجاوز هذا، و أصبح الآن في محك مع الصورة، مع وسائل الإعلام، مع اقتصاد السوق، كيف تنظرون إلى النص الأدبي؟ و النص النقدي جزء من النص الأدبي، في ظل هذا المحك المتداخل مع صراع الوجود؟

د.صلاح فضل:

من الواضح أن الأخ الدكتور عبدالقادر فيدوح، معنى بالدرجة الأولى بإشكاليات النص، وكل الجوانب التي طرحها، تدندن حوله، وتغني له، تبحث باضاءات مختلفة من جوانبه المتعددة. وبالطبع يقدم رؤية متكاملة من هذا المنظور، وإن كانت بأدبه، و تواضعه، تتخذ صيغة السؤال، ولكن السؤال بمعناه المعرفي، وليس بمعناه التداولي. القضية الأولى التي طرحها، تتمثل في هل نصوصنا الأدبية تطمس الأسئلة أم تبرزها؟ و هو يطرح تأمله حول النص الأدبي كله. وإذا سمح لي بتصور بسيط شخصي عن هذا الأمر. أعتقد أن قيمة النص أهميته، نفاذه، تتعلق بمدي ما تضمن من أسئلة كما أشار، وبالتالي لو أخذنا ثلاثة نصوص، قصيدة شعرية لمحمود درويش، وقطعة سردية لأي كاتب، روائي عربي، ومقالا نقديا، سنجد أن ما يطرحه كل نوع من هذه الأنواع الثلاثة، طريقة مقاربتة للوجود، و تمثيله له وأدائه يختلف بطبيعة الحال. و طبقا لذلك لا أستطيع أن أنتظر من القصيدة الأسئلة التي أنتظرها من القطعة السردية. نوع الأسئلة، أو الإثارة. و لا أستطيع أن أنتظر من القطعة النقدية، نوع الأسئلة التي أنتظرها من القصيدة الشعرية، أو القطعة السردية. بمعنى أن أنواع الخطاب هي التي تشكل بناءه، ومحدداته، ومثيراته، و أسئلته، ومكوناته، في نهاية الأمر، و استراتيجيته الدلالية. وهناك إلى جانب فكرة السؤال التي يعنى بها النقد حديثا، و كثيرا فكرة إثارة الحفز إلى التأمل، و إلى التجاوز، والى التمثل، والرؤيا، وبالتالي أستطيع أن أقول، المسألة تختلف جذريا من كل شكل من أشكال الخطاب من واحد لآخر، لأنها تتلون طبقا لسياقاتها المتعددة.

الفكرة الثانية: مدى ما في النص النقدي من عناصر إبداعية، أنا أحسب أن مفهوم الإبداع أوسع من أن يقتصر على أجناس أدبية، دون غيرها. وإننا كثيرا

ما نقرأ نصا نقديا، فنجد أنه يُقيم توازنا داخليا، عميقا، وحقيقيا، بين الفكر التحليلي، ويبدع في تمثيل هذا الفكر التحليلي، بالخطوات الإجرائية، التي يتخذها، بالاستنطاقات الداخلية، التي يمتصها بالعصارة الفكرية، التي يقدمها في النهاية. مثل هذا شكل من أشكال الإبداع. ألا تجري على نمط مُسَبَق. ألا تخطو خطوات محسوبة، معروفة النتائج مقدما. أن تبتكر مستخدما ابتكارات الآخرين، أيضا ومتجاوزا لها، و أن تصنع في ذلك شيئا من تحليلك، و منطقك. فأنا أعتقد أن هناك مقياسا – مثلا – دائما أطرحه عند الفراغ من قراءة قطعة نقدية. مدى ما فيها من تماسك، و رؤية. هذا التماسك عندما يكون قويا، يكون مبدعا، وهذه الرؤية عندما تكون نافذة، تكون إبداعية، وهما منطق في نهاية الأمر. و المنطق تحليلي. بمعنى أن كثيرا من الأعمال النقدية، لأبد أن تحتوى على نسبة من الإبداع، و إلا أصبحت أعمالا مدرسية، أو تقليدية، أو ثرثرة لا طائل تحتها. تفاعلات النسب هذه تختلف، اللغة نفسها، أي عندما يتحدث الكاتب عن شعر، أو عن رواية، وتكون لغته رثة، ورديئة، و عادية، اللغة النقدية، أنا أعتقد لابد لمن يتملا الجمال، أن يكون أيضا فيما يعرضه، ما يقدم متعة جمالية للقارئ، من لا يقوى على إذابة قدر من الشعرية، في لغته، وهو يتحدث عن الشعر، لن يستطيع أن يمسك بيدنا لكي نستشعر رجفة الدهشة، والإبداع، فيما يتحدث عنه. اللغة لا بد لها أن تكون إبداعية، و هي بنفس الدقة ذات خطوات تحليلية، محسوبة، و ماكرة إلى أقصى درجة. لكن أن يتحول إلى تهويمات متناقضة، غير متماسكة، وكلمات مثل ما يفعل بعض أصدقائنا من النقاد الذين يدعون إلى النقد الإبداعي، لا تخرج منها بشيء. هذا ليس إبداعا، و ليس نقدا. هذا يتوقف أساسا على الممارس الشخصي. موقف النقد الأدبي من مسألة تداخل الأجناس، و حركياتها، من الواضح أنه لابد لنا أن نستوعب منطق التاريخ، وحركته. النقد الذي كان يتخذ الطابع المعياري، و التقويمي، والحازم، الذي يقول اصنع، ولا تصنع، انتهى عصره إلى الأبد، وبالتالي لابد له أن يكون موقف الراصد، والمحلل، والمستشرف لأفق ما، في تقديري، لابد له أن يحترم الإبداع، ولا يُقيم المعايير المسَبَقة له، بل أن يكون على استعداد دائما، لتطوير معاييره لتتلاءم مع الإبداع النفاذ الناجح الذي يثبت وجوده. نحن الآن مثلا، وقد مضى علينا زمن نتغنى بجبروت الفكر النقدي، عند العقاد، نضحك كثيرا عند ما نتذكر موقفه الأخير الرافض لقصيدة التفعيلة، ولعل هذا هو الدرس، الذي يخيفنا جميعا، من قصيدة النثر، لكي لا نتحول إلى عقادين بدورنا، و بالتالي الدرس المعياري، انتهي دوره في تقديري، ولا مجال لعودته مرة أخرى، وعلى النقد أن يكون شديد الحساسية والمرونة و القدرة على احتضان الإشكالية الإبداعية الجديدة، والتنبؤ بأهميتها و نفاذها.

ما أشرت إليه من ناحية النص والسلطة، ليس لدي إضافة كثيرة عنه، لأنه فيما يبدو موضوعك المفضل. وأحترم ما قلته فيه، الفكرة الأخيرة عن مسألة تطور النصوص الإبداعية، هي التي أشرت إليها في نهاية مقدمتي الأولى، من أننا لابد أن نكون برحابة الأفق، و سعة الصدر، والقدرة على الاستمرار في أداء دورنا الفكري، و النقدي، و الجمالي، فيما يتصل بالأجناس الإبداعية الجديدة التي تنطلق من الصورة، وأظن أنها كانت تشير إلى ذلك .

الأستاذ أحمد المناعي :

ربما سؤالي أجيب عنه بشكل غير كاف و هو عن الحركة النقدية و دورها في الوقت الحاضر ، فالملاحظ أن هناك كثرة في الكتابات النقدية العربية، و لكن ما نلمسه، هو ضعف اهتمام وتقليل من أهميتها من قبل المبدعين خاصة، والقراء عامة.وهذا ما تظهره تصريحاتهم في المقابلات الصحفية، و النشاطات الأدبية و غيرها من اللقاءات، فما مدى صحة هذه الملاحظة، و ما تفسير وجودها في الوقت الحاضر في رأيك؟

د. صلاح فضل:

لعل صديقي العزيز الأستاذ أحمد المناعي يكون

أول من يجبر بخاطرنا، ويقول إن هناك كثرة في الإنتاج النقدي. لأنني أسمع كل يوم صراخ صغار المبدعين، و ليس كبارهم، من الجوع النقدي، والغياب النقدي، و تخلف النقد، و انعدامه تماما، ولأن الأستاذ أحمد المناعي، مثقف كبير، وناقد، و متابع للحركة النقدية، فهو يعرف أن ما كتب، و يكتب للنقد، هو من ناحية الكم كثير، ويضيف إلى ذلك أن كثيرا منه ضعيف، و هذه حقيقة،لأنني بعد نوع من الدراسة والمسح التاريخي، اهتديت إلى نتيجة مدهشة قليلا، و هي أن عدد النقاد في كل العصور دائما قليل جدا بالنسبة لعدد النقاد الحقيقيين، والمؤثرين، وهو قليل جدا بالنسبة للمبدعين. لكن نقاد الدرجة الثانية، والثالثة، والمعلقون الصحفيون هؤلاء كثرة، لكنها لا تغني شيئا، وهؤلاء هم الذين يتمثل فيهم ضعف الحركة النقدية، لأنهم لا يجهدون أنفسهم، ولا يأخذونها بالقسوة، والعنف، والالتزام بالمعرفة، والقراءة والتمثل و الاطلاع. أي صحفي يمتلك فراغا صحفيا أو إعلاميا، يكتب شيئا ويسميه نقدا، وهو لا يقرأ إلا سطورا مما يكتب في نقده والجهل والضعف هو السمة الغالبة عليه. ولعل من بين الأسباب التي أدت إلى أن ينادي كثير من الناس، بافتقاد النقد، هو أن مبدعي الدرجة الثانية، والثالثة هؤلاء لا يقرؤون ما يكتب من فكر نقدي، في النظرية، أو التطبيق إن لم يتناول عملهم هم. فهم يحكمون بأن ما لم يكتب الناقد عنهم فهو غير موجود، إذا أردت أن تكتب و تكون موجودا فاكتب عني. هذه معادلتهم، وبما أنهم لا يستحقون الكتابة؛ فهذا الناقد لن يوجد في تقديرهم على الإطلاق . بمعنى أنهم يريدون أنه بمجرد ما يلفظون إنتاجهم إلى السوق، أن يتسارع من يسمونهم النقاد، بالإشادة به، و التنويه بأهميته، وتدبيج المقالات حوله، وهذا طبعا ليس نقدا، ولا يقدم معرفة في شيء. جدلية العلاقة بين الإنتاج الإبداعي، و المتابعة النقدية، قضية حساسة، و هامة، و تختلف من بيئة عربية إلى أخرى. مثلا؛ سأضرب نموذجين من البيئة المغاربية، وكنت أتمنى أن يكون حاضرا معنا الدكتور عبدالقادر فيدوح، كي يصّوب لي ما أقول . و مثلا آخر من البيئة المشرقية. البيئة المغاربية هناك انفصال شديد بين الحركة الإبداعية من ناحية، والحركة النقدية من ناحية أخرى، لا يوجد تفاعل بينهما. نجد في بلد مثل المغرب العشرات ممن يتقنون الكتابة في النظرية، وفي تاريخ النقد، وغير ذلك، لكنك لا تجد إلا عددا قليلا جدا من الدراسات التطبيقية عن كتابة شعرية، أو سردية، أو مسرحية، كتبت بين ظهرانيهم لأن تقاليد هذا التفاعل، لم تتأسس بعد بالقدر الكافي في المغرب العربي، بينما لنأخذ نموذجا مثلا من البيئة المشرقية وهي البيئة المصرية على وجه التحديد، و أزعم أنني أعرفها أكثر من غيرها ، هذا التفاعل كان دائما ديناميا وخلاقا، ويساعد على تطوير الخطاب النقدي، و تنمية الخطاب الإبداعي في ذات الوقت. لكن بالرغم من وجود هذا التفاعل لدينا، فستجد من يرفعون شعار موت النقد، وانتهاء دوره. من هؤلاء المبدعين الذين يتصورون أن الناقد إما أن يكرس حياته لمدحهم، و إما لا يكون موجودا. لكن سنجد إلى جوارهم مبدعا كبيرا مثلا نجيب محفوظ، و له عبارة شديدة الطرافة إذ يقول إن النقد فاض وزاد عن حاجة العباد. والعباد بطبيعة الحال هم نجيب محفوظ. لأن كمية ما يكتب عنه من نقد أصبح بعشرات الآلاف من الصفحات، فكل يشكر السوق الذي روج له، أو يهجوه، و لكن في تقديري، تظل هذه العلاقة الجدلية، بين حركة الإبداع، و تطوير الخطاب النقدي، ضرورية جدا لكي تكون أساسا للتفاعل بين المجتمع والفكر الأدبي، و النقدي، في جميع البيئات العربية. و أنا لا بد لي أن أشيد أيضا بهذا التفاعل في بيئة البحرين. و يكفي أن أذكر وليس مجاملة لعلوي الهاشمي، إن أول رسالة علمية أكاديمية في النقد في البحرين كانت عن شعراء البحرين، و أهم دراسة في إيقاع الشعر العربي، طبقت على الشعراء البحرينيين. لذلك فأنا أعتبر ذلك من النماذج السعيدة في التفاعل بين الحركة النقدية و الحركة الإبداعية.

د.سميرة بن عمو

سؤالي قصير جدا: نقطة انطلاق الدكتور صلاح هي الأسرة البنيوية ثم اصطدامها مع مجتمع معين. ومن هنا أريد أن أفهم هل ما تدعو إليه الآن و ما تريده من النقد الأدبي لكي يتعايش مع متغيرات العصر - وذكرت التلفاز و تأثيره الواسع وانتشاره الشديد، ثم دور النقد الأدبي في خلق استراتيجيات تسمح بجذب المجتمع إلى العصر الحديث - هل أفهم من ذلك كله أنك تريد من النقد العربي أن ينزل إلى الشارع ؟ هل أفهم أنك تريد أن يدخل النقد الأدبي في مجال ما يسمى الآن بالدراسات الثقافية؟ ثم إذا كان هذا ما تدعو إليه، يبقى هنالك شيء مسكوت عنه في ما قلته، و هو علاقة النقد الأدبي بالسياسي. و هل يمكن للنقد الأدبي أن يتفاعل مع المجتمع؟

د.صلاح فضل :

في ما يتصل بالمنطلق الأول، أنا لم أكن أهدف إلى تصوير البنيوية كبداية لتاريخ النقد، لكنه كان بالنسبة إلي المحطة المنهجية التي تعين عليّ أن أخطوها بعد المحطات السابقة التي تخطاها الرواد من أساتذتي، و لحقت بقطارها، مع مجموعة من الزملاء الأعزاء، في أقطار مختلفة من الوطن العربي، وتولدت بعد ذلك مجموعة منهجيات، بعد أن سارت على المنهجية التاريخية، طورتها بأشكال جديدة، تعرفونها جميعا من سلسلة ما بعد البنيوية، حتى القراءة، والتأويل، و نقد النص، و في نهايتها النقد الثقافي وأريد أن أتوقف لحظة عند فكرة النقد الثقافي، لأنها وردت في سؤالك، ولي تعقيب أساسي عليها. ففي الواقع، إن النقد الثقافي ليس جديدا على الحركة النقدية العربية. وربما لم يتخذ هذه التسمية من قبل، لكنني لا أستطيع أن أسمي الحركة النقدية العربية منذ طه حسين، حتى نهاية الفترة الماركسية إلا نقدا ثقافيا، بل كان ممعنا في ثقافيته. و سأضرب مثلا بسيطا على هذا الإمعان في الثقافية الذي كان النقد العربي يغرق فيه في فترة الخمسينيات والستينيات. كان الطابع الأساسي الذي يدعوا إليه كل النقاد بشدة و عنف و صلابة ويستخدمون مصطلحات كثيرة له، كان هو الواقعية، خلال الخمسينيات والستينيات. كان الجانب الأيديولوجي في الواقعية هو المسيطر. أن يكون الأدب انعكاسا للمجتمع، وداعيا إلى حركته فهذا توظيف، أساسي للفكرة الثقافية في الحركة النقدية، و في التقييم الأدبي. و كانت قرءات طه حسين مثلا من قبل ذلك كنموذج آخر قراءات ثقافية، و لقد أبتعد النقد عن فكرة الوظيفة الثقافية في السطح والظاهر، خلال عقدين فقط، فبعض النقاد من بداية الثمانينيات تصوروا أن النقد لابد أن يكون عملا تقنيا، بالغ الدقة، و الضبط المنهجي، والإحصائي، وأنه لا يطرح الأسئلة الجوهرية، عن ماهية الإبداع، و لا علاقة للإبداع بالمجتمع، و لا وظيفة للإبداع، أو النقد في المجتمع . لكن كل النقاد العرب الذين برزوا في هذه الحقبة، أدوا بلا استثناء دورا ثقافيا في جوهره، حتى وهم يعلنون غير ذلك. و هذه مفارقة في غاية الطرافة. قولوا لي من هم ممثلو الحركة البنيوية في النقد العربي! وسأقول لكم عن كل منهم، و أنتم تعرفون ذلك مثلي. ما هي الخلفيات الأيديولوجية والفكرية والثقافية التي استهدفوها بكتاباتهم، وبإنتاجهم؟ بمعنى أن الذي أريد أن أصل إليه أن شعار النقد الثقافي الذي رفع مؤخرا ليس جديدا و إنما يمثل الطابع الأساسي لحركة النقد العربي منذ بدايته في الأربعينيات من القرن الماضي حتى الآن بدرجات متفاوتة.

النقد القديم كله ثقافي إلى درجة كبيرة، حتى إذا اختلفنا في منظومات القيم التي كان يعليها، فإنه دائما تبرز مجموعة من القيم، بعضها فردي، وبعضها جماعي، وكل الكتابات النقدية القديمة، تملك هذا التوجه الثقافي.

هنا نأتي إلى الجزء الآخر من سؤالك، و هو ما أطلقتِ عليه المسكوت عنه، و هو السياسة. في تقديري و هنا ألجأ إلى ما تعلمته من العجوز لوكتش منذ أربعين عاما، عندما كان يقول، إن كل شيء سياسة. بمعنى أن هناك السطح السياسي الخاص بالحديث عن النظم،

ومدى توفر الديمقراطية، و كذا. . . و هناك حركة المجتمع بما يتفاعل فيها من قوى كابحة تشد إلى الماضي، و قوى منطلقة تدفع إلى المستقبل. أنا أظن أن عمليات الإبداع و الفكر النقدي معجونة بهذا الماء السياسي بالمعنى العميق، لكنها تخسر في تقديري عندما تطفو على السطح فقط؛ اللهم إلا في القضايا القومية الكبرى التي يتفق فيها السطح مع العمق. وأعطي لذلك نموذجا، قضية التحدي الصهيوني مثلا. ففي التحدي الصهيوني ليس هناك ظاهر وباطن سياسي، في كل المستويات. هو تحد، لعله أقسى وأخطر أنواع التحدي الذي تواجه الثقافة العربية وبالتالي يظل الموقف منه في كل المستويات، سياسيا، واجتماعيا، و أنثروبولوجياً، و إنسانياً، وجماليا، متناسقا، منسجما . بمعنى أنني لا أتصور كاتبا يريد أن يقنعنا بأن علينا أن نتبنى سياسة السلام، و التوافق مع الأعداء، و غير ذلك، لأنه سيصبح مطعونا في انتمائه القومي، وفي عمقه التاريخي، وفي صدق نظرته، و تحليله، لواقع التحدي الذي تعيشه الأمة العربية. هنا السياسة ليس فيها ظاهر أو باطن. لكن فيما عدا ذلك فالنقد الأدبي و الإبداع يرتبطان بالسياسة، لا بمعنى موقفيهما من النظم، لأن هذا هو الظاهر الذي لا أهمية له ، و إنما بطبيعة الحراك الاجتماعي، و صراع القوى؛ قوى التقدم أو قوى التخلف.

د.سميرة بن عمو:

أنا لم أقل النقد الثقافي وإنما قلت الدراسات الثقافية؛ أي الانتقال بالنقد الأدبي من النقد الأدبي البحت إلى ميدان ما يسمى حاليا بالدراسات الثقافية و من ثمّ الانتقال من نوع من النص إلى نوع آخر.

د. صلاح فضل :

لعل هذا الخلط من ناحيتي بين المصطلحين أن يكون مقصودا وفي تقديري أن اللغة التي نكتب بها، واستراتيجية الخطاب، و التوجه و النسق الذي نعمل فيه، وأننا عندما نمارس نقدا نزعم أنه بحث فلكل ذلك بإشاراته المتعددة المباشرة وغير المباشرة أبعاده الثقافية؛ بمعنى أنني لست على الإطلاق في صف من يقول بانقراض النقد الأدبي، و إنما أتصور أنه لب الفكر النقدي السياسي والاقتصادي و الاجتماعي و الإنساني، عندما يتجه إلى هذه التكوينات الإبداعية في تمثيلها للحياة، و ينفذ إلى صميمها بأشعته، و يضيء الحياة و هو ينقدها بوعيه ورؤيته الثقافية. بمعنى أنه ببساطة شديدة إذا كنا جميعا نعرف التعريف التقليدي للأدب، بأنه نقد للحياة، فإن النقد الأدبي، لابد له أن يكون نقدا للأدب و للحياة معا؛ أن يستخدم كل التقنيات الدقيقة، وأن يراكم تجربته في هذا الصدد، لكي لا يبقى على السطح، وأن ينفذ إلى الأعماق في تحليلاته. هذا هو التحدي الذي يواجه كل ناقد على حده.

د.سميرة بن عمو:

هل ترى نفسك في يوم من الأيام وقد أخذت ظاهرة الإرهاب مثلا في مصر كنص تدرسه كناقد أدبي ؟

د.صلاح فضل :

لا أفرض على النص أي ظاهرة أراها. لكن إذا كان النص يقدم هذه الظاهرة، فإن طريقة كتابتي عن هذا النص لابد أن يتجلى فيها موقفي منها ، بمعنى أنني لا أهرب من دلالة النص، بل أبرزها، وأجسد كيفية أداء النص لها، وبالتالي إذا كان المبدع يمتلك الشجاعة، لإدانة الإرهاب، فعليّ أن أكون أكثر منه شجاعة، منه في إبراز هذه الإدانة، و درجة تمثلها في النص، وإذا كان من ضعف الوعي بحيث يبرر هذا الإرهاب، فعليّ أن أكون من قوة الوعي بحيث أدينه . وأذكر مثلا أنني كنت في ندوة شعرية منذ عدة شهور، ووجدت شاعرا يقف ليتغزل في فارس عملاق، في نموذج هائل، هو الذي سيغير الكون، ويرفع راية الإسلام، وهو أسامة بن لادن . استمعت إليه بإنصات واحترام، شديدين، لكنني في نهاية الأمر عند التعليق على هذا النموذج، شرحت كيف أنه لم يستطع أن يستوعب الشرط التاريخي، أو الشرط الثقافي، أو الشرط الإنساني الذي يختار انطلاقا منه نموذجا

يمثل الفكر الحضاري العربي الإسلامي و بالتالي فإنه قد وقع في وهم كبير، مثلما يقع العامة .كان الأهم في تعليقي هو الكشف عن ضعف بناء رؤيته الفنية عبر القصيدة، وليس ضعف تصوره الأيديولوجي للنموذج الذي يقدمه و أنه في نهاية الأمر، يحاول أن يبتز مشاعر الحضور، وعواطفهم لكي يستثير فيهم هذه النخوة التاريخية دون إقامة نموذج إنساني أو حضاري أو حتى نموذج للتعبير الشعري يرقى إلى مستوى الموقف الذي يريد أن يقدمه، بمعنى أن ضعف الدلالة انعكس أو تجلى الدرجة الأولى، وهذا ما كان يتعين عليّ أن أكشفه نقديا في ضعف النص الإبداعي ذاته.

الأستاذة مي مظفر:

أنا منتجة نص ولست ناقدة. و لكنني معنية جدا بالقراءات النقدية، و يهمني متابعتها. الدعوة إلى المنهجية العلمية، والمغالاة اليوم في هذه الدراسات، حولت بعض النصوص الأدبية و الشعرية بالذات، إلى شفرات، فهي تجرد النص من مائه، ففقدان حياة النص الأدبي. كيف يمكننا أن نقبله على الأقل، نحن الشعراء والكتاب ؟ أن ما يهمني في النص النقدي هو توسيع مدركاتي، و توسيع ثقافتي وتوسيع أفقي. وهذا النقد ينفرني حقا. فكيف يمكن أن أجد نفسي فيه؟

د.صلاح فضل :

أنا أتفق معك تماما في النفور، من ادعاء القياس العلمي، وتحويل الكتابة النقدية إلى مجموعة من المعادلات، واللوغاريتمات، لأن ذلك يتمثل في التخلي عن اللغة الأدبية، واستعارة لغة بعجزها الكامل عن أن تقدم الثراء التفصيلي للمعطيات الفكرية الأدبية. هذه المجموعة من الدراسات التي أشرت إليها، و التي تفاقمت في بداية التيار البنيوي و ما بعده، كان يلجأ إليها بعض الدارسين من غير الموهوبين، و من غير القادرين على الكتابة النقدية الحقيقية، ولكي يوهمونا بمدى تمكنهم العلمي يغرقوننا في مثل هذه الأشكال، و التفاصيل التي في تقديري، ينبغي أن تكون محسوبة جدا عند إدخالها في لغة النقد الأدبي . سأخذ مثلا نموذجين منهما. النموذج الإحصائي، و النموذج البياني. النموذج الإحصائي يعتمد على الأرقام، و يمكن أن يجري الباحث آلاف العمليات الإحصائية، ثم يعجز عن تفسيرها بعد ذلك تفسيرا فكريا أو فلسفيا، باعتبارها ظواهر ذات دلالة، و بالتالي يصبح كل جهده ذلك هو نصف الطريق. وعلى ناقد آخر يتميز بالحدس القوي، والرؤية الفلسفية، والقدرة على تفسير الظواهر، أن يتأمل هذه الأرقام، ثم يستخلص منها نتيجتها، و يكتبها نقديا . كثير من الباحثين، لا يملكون هذين الشطرين، وخاصة من صغار الباحثين، ولذلك نجد أن دراساتهم منقوصة، وغير ممتعة، لكن هناك من يستطيع أن يجري الشطرين معا، أن يجري البحوث الإحصائية، و يستخلص منها نتائجها، ويفلسفها، و بربطها ببعضها، ليقدم رؤية كلية. وأنا قرأت كثيرا من الأعمال بلغات عديدة عن ذلك، و استمتعت بها، إلى أقصى درجة لأنها بالفعل ، والدكتور منذر يشهد بذلك، تقدم معرفة علمية، و فكرية، و فلسفية للظواهر الأسلوبية لا حد لقوتها، و جمالها، و درجة الاستمتاع بها. الجانب الثاني من يستخدمون الرسوم البيانية، لبعض الظواهر، و أعتقد أن هذه العوامل التوضيحية يسيره. الكتابة النقدية، عادة لها مستوى، والخلط بين الجوانب البصرية والجوانب اللغوية الأخرى في الكتابة النقدية يحتاج إلى حساسية ومهارة و تقنية عالية جدا ، لأن مزج المهارات البصرية التي تعرض بشكل بياني نتائج دراسات وبحوث، بالمهارات اللغوية في التعبير نادرا ما يستطيع أحد أن يوفق فيه، و بالتالي وفي تقديري إن الكتب النقدية التي يمكن التعويل عليها والاستمتاع بها، في معظمها، تبرأ من هذه الظاهرة التي تشيرين إليها، وإن كبار النقاد في وطننا العربي، لم يلجأوا إليها، و إنما لجأ إليها بعض صغار الدارسين لتثبيت الوهم بقدراتهم، وبعلميتهم ، و لكن اللغة ذاتها، بجمالياتها، و إشاراتها، و حساسيتها ، عندما تكون مطواعة، لابد لها أن تشف، كما تفضلت بالإشارة عن ماء الشعر، وماء الشعر يجف كثيرا، إذا أقحمنا فيه هذه المؤشرات الرسطية.

الأستاذة مي مظفر:

أنا قصدت الدراسات العربية، لأنني أقرأ الدراسات الإنجليزية و لدي متابعات، ولا أشعر غالبا بشيء من هذا.

د. صلاح فضل:

أنت تقرئين من الدراسات الإنجليزية أنضجها، وأكملها، لا تقرئين عشرات البحوث في الجامعات التي لا تنشر، لأنها تتمثل فيها نقاط الضعف هذه، لكن تقرئين من الدراسات العربية فجها، وناضجها، و عندئذ بحسك الإبداعي، و الثقافي العام تلفظين، مثلما يلفظ عامة القراء المثقفين من لا يبلغ درجة الوعي، والنضج،الذي يجعل نصه النقدي، بنفس العذوبة، و القوة، والإمتاع، المتمثل في النص الإبداعي.

د.منذر عياشي:

أنا أريد أن أرحب بك على طريقتي. فأقول، منذ أن وعيت القراءة، والكتابة، قرأت كُتابا كثر، ونُقادا كثر ، اليوم بعد هذه المسافة الزمنية التي أرى أنها لا بأس بها في كمها، قراءة وكتابة، أنظر إلى الخلف ، فأرى أن قراءتي تجاوزت كثيرا من الكتاب العرب، الذين قرأتهم، و كثيرا من النقاد العرب الذين قرأتهم، إلا واحدا هو أنت. قراءتي الآن، تقف على الدوام دون جديدك. و دون عطائك. فأنا أرحب بك، بوصفك جديدا. بوصفك عطاءا غزيرا. و لكن هذه القضية، التي تدفعني للترحيب بك، تطرح عليّ شخصيا وعلى مثقفين ربما كثر مثلي، قضية هامة، ولذا أريد أن أضعها أمامك. متى يمكن لمثقف يشتغل بالفكر عموما، والثقافة عموما، والنقد على وجه الخصوص، أن يتجاوز مفكرا ناقدا مثلك؟ . أنت عندما تكلمت عن الإشكاليات المنهجية، ذكرت مندور و هلال. نعلم أن الاثنين تجاوزا من سبق، ونعلم أنك تجاوزت مندور، و غنيم هلال. فما حظنا نحن في مثل هذا؟ هل ترك لنا صلاح فضل، نافذة لكي نمر عبرها ثم نقول تجاوزناه؟ ما تفضلت به الآن، فعلا سد عليّ الآفاق. و لذا أراني، ككل أسير، سأحمل شيئا من العصبيات، وسأستثيرك، فاسمح لي، سيدي الفاضل : لقد طرحت قضايا كثيرة، منها مررت على قضية الدين والمتدينين . وأنا أرى أنه هذه القضية في وقتنا الراهن، قضية حساسة، بل بالغة الحساسية، وذكرت ابن لادن . أنا أقول ما يلي مثلا: إننا نريد أن نكون ديمقراطيين، وهذا يغضب النظام العربي. و نريد أن نكون مسلمين، و هذا ما يغضب النظام العالمي. أو الأمر العالمي، أو أمريكا تحديدا. لصالح من، صلاح فضل يدين ابن لادن باسم النقد الأدبي ؟ هل لصالح الديمقراطية، التي يغضب عند سماعها الحاكم العربي ؟ أم لصالح النظام العالمي الأمريكي، الذي يغضب عند سماعه كلمة الإسلام؟ هذا سؤال ربما يدخل في دائرة الاستفزاز. لكن هذا ما أريد و إلا فكيف نتجاوز؟

سؤال آخر سيدي الفاضل و أستاذي العظيم: تكلمت عن التنوير، وبدا لي أن حديثك عن التنوير، هو حديث عن التغيير، آلا ترى معي، أن هذه الأطروحة، في ظل العولمة اليوم، باتت كوجبة قديمة، مضى عليها الزمن، ويجب ألا نعود إليها؟ بقول آخر ألا ترى معي، أنه يجب علينا أن نحرر الفعل الثقافي، والنقد فعل ثقافي، من الفعل الإيديولوجي؟ و قد أصبح اليوم لدينا كل شيء متاح، بأسرع من لمح البصر ؟ يكفي أن أضع يدي على زر الإنترنت، حتى تتدفق عليّ كل المعارف، بمعناها العلمي، والمعارف بمعناها أيضا العقلي، والروحي. فلماذا أبقي أسير التنوير، الذي يعنى التغيير، وأنا أعيش كل شيء وقد تغير، و يتغير على الدوام ؟ أيضا رأيت، سيدي الفاضل، أنك تتحدث بلسان عربي، وعن نقد، يمكن أن أسميه عربي. لكنك في البداية، ذكرت أننا لا نستطيع أن نفعل ذلك فنحن، إذ نتحدث عن النظرية، نستطيع أن نقول إن النظرية إنسانية، و لكن في الوقت نفسه، نستطيع أن نقول أن تطبيقات النظرية، تطبيقات عربية. بمعنى إننا نستطيع أن نقول إن النقد العربي، و النظرية إنسانية، وإذا كنا نستطيع أن نتحدث عن نقد عربي، فسؤالي يأتي لماذا لا نبدع من خلال نقدنا، نحن بدورنا نظرية إنسانية؟

أسئلة في الحقيقة كثيرة، تأتيني في هذا المجال،

اخرها هو سؤال ربما سئلت به في مرات كثيرة: هل بقى شيء، سيدي الفاضل، من البنيوية التي قلت إنها شاخت، وهرمت ؟ هل بقى شيء اليوم ؟ هل بقى شيء منها اليوم؟ و أنا قد أستبق و أقول لم يبق. ولكن ماذا فعلت ؟ سؤالي هو ماذا بعد كل شيء، نحن أمة مهددة بالزوال. فماذا بعد هذه الأمة ؟ ثقافتنا مهددة بالزوال. فماذا بعد هذه الثقافة ؟ أوطاننا مهددة بالزوال. بمعنى أنه سيعاد رسمها من جديد. فماذا بعد هذه الأوطان ؟ ماذا بعد ماذا و ماذا بعد البعد؟ هل هناك إمكانية لإجابة بنيوية

د.صلاح فضل:

أولا أنت يا دكتور منذر أسرتني بكلماتك الأولى، وحقيقة أخجلتني، و أزعم أنها كرم مضياف، وغامر. لكن الحقيقة كما أتمثلها، بالنسبة لما قدمته في الحركة النقدية العربية، أشد تواضعا، و بساطة، بكثير مما أسبغته عليّ. فأشكرك بعمق على رفع معنوياتي المتواضعة. ما يتصل بالسؤال الأول و هو حساس ودقيق، يتصل بموقفي الشخصي، والفكري، من الحركات الإسلامية. اسمح لي بالإفاضة قليلا فيه، لأنه يتعرض للبس كثير، و الاختزال، وسوء الفهم، ونحن في المجتمعات، لابد أن نبرئ ذمتنا وضميرنا، دون أن نتملق عوامنا.

أنا رجل معجون بالثقافة العربية الإسلامية. زُرعت فيها لأن أجدادي السبع كما أتمثلهم من علماء الأزهر، وتعلمت الكتابة، القراءة، في المخطوطات العربية القديمة، والمصاحف المذهبة، وأزعم أن غيرتي الدينية، لا تقبل أن أتصور أنني محروم منها. لكن وعيي دائما، أن مطلقات الدين، المثالية شيء والممارسة التاريخية شيء آخر، وأن الإسلام ليس مجموعة النصوص المقدسة التي أجلها وأحترمها، ولكنه الممارسة الحضارية، عبر التاريخ، والإبداع العلمي، و الفكري، والثقافي، والفلسفي، والحضاري، للأمة الإسلامية، عبر خمسة عشر قرنا، وأنه عندما يأتي داعية مثل الشيخ حسن البنا ، أو غيره، من الدعاة، ليتصور أنه قادر على تصويب حركة التاريخ ، و على نقد ممارسة المجتمع العربي الإسلامي عبر هذه القرون، وعلى الحكم عليها بأنها أخطأت تاريخيا ، فأنا أناقشه، ولا أقبل ما يدعوا إليه. كلنا في حاجة إلى تحديث مجتمعاتنا، وجعلها ديمقراطية، وجعلها منتجة للعلم، والمعرفة، والثقافة، استخدام الإسلام في ذلك، يعوق الحركة الديمقراطية في الوطن العربي، لأن السياسيين، الذين يرفعونه لا يفهمون روح الإسلام، أتحدى أي مشتغل بالأصولية الدينية، ممن يسعون إلى السلطة، أن يمتلك رؤية حقيقة للحضارة الإسلامية، هؤلاء جهلة، و مغرضون، و أصحاب مصالح، و مرتزقة بالإسلام. و لذلك أنا أرى أن نكبة الحركة الديمقراطية، الآن في الوطن العربي كله، تتمثل في قلة، من محترفي الوصولية السياسة، ممن يرفعون شعار الدين، و يبتزون الجماهير، و يظفرون بأغلبيتها ، لكي يجعلوا مجتمعاتنا أكثر تخلفا، وأكثر فقرا، و أكثر ظلما، و قسوةً ، لكي يحكموا باسم الله ، والسياسي الذي يتحدث باسم الله، نصاب ، لأنه لم يأخذ تفويضا من رب العرش، كي يتحدث باسمه. هذه كلها مشروعات دنيوية. مثلا ، كيف تقوم الحكومات، وكيف تسقط، أنا عشت هناك، أكثر من سبعة عشر عاما، وأعرف أن المقياس الحقيقي، لقيام أي حكومة، أو خروجها من السلطة، لا في الدعاوى الأيديولوجية، و لا في الشعارات، إنما في عدد ما توفره لأبنائها من فرص الإنتاج الاقتصادي، و المعرفي.فقط هذا المعيار، لا وجود له في خارطتنا السياسية العربية، ولا وجود له في الفكر السياسي الإسلامي. ماذا يفكر المشتغلون بالإسلام، جسد المرأة. ماذا تكشف. و ماذا تعري. وكأن جسد المرأة، هو الذي سيجعلنا قوة عظمى، تقف أمام القوى العظمى. أولوياتهم مختلة. و تفكيرهم مختل. و أغراضهم هي في السلطة لا أكثر. ولذلك أقف موقف العداء، و ليس المهادنة، من كل من يرفع الشعار الديني للوصول إلى السلطة، السلطة مشروع سياسي، لتحقيق نفع الجماعة، بما لا يتعارض مع الدين ، ومن الذي يقول أن ديننا يتعارض على الإطلاق، مع أي عدالة اجتماعية، أو تقدم علمي؟ هذا فرض مرفوض

أساسا ، كل ما يصل إليه المسلمون، و ما يروه حسنا فهو حسن، حتى لو كان في وقف الحدود، و الذي أوقفها علماء الدولة العثمانية، وليس جنرالات بونابرت، عندما رأوا أن التطور الاجتماعي في التاريخ العربي، والإسلامي، لم يعد يسمح بإقامة العقوبات البدنية، والحدود التي تشوه أعضاء البشر، لابد أن نملك الجرأة، من قلب الفكر الديني ذاته، على أن نغير في فهمنا له، ولأننا أساتذة في الأدب، و النقد، نعرف أن روح النص في تأويله، ونعرف أن القرآن الكريم، كان النص الأعلى، و الأسمى للفكر العربي الإسلامي، يتسع لآلاف التأويلات. و قد اتسع لها، ولا يمكن أن يضيق بما نريد أن نفصله لمجتمعاتنا. في هذا الإطار، عندما أجد رجلا، أحمق، يتصور أنه يستطيع أن يغير الكون بالإرهاب، ويعادي الحضارات القائمة، ويشوه صورة الإسلام، ثم يصفق له ملايين الجهلة، أنا عشت في الغرب، وقضيت سبعة عشر عاما من عمري، أدافع عن صورة الإسلام، هذا يهدمها في عمل أحمق، وفي ساعة واحدة، لابد أن أناصبه العداء ،وأناصب البيئة التي أنتجته، والفكر الذي ولده، ،لأنه هو الذي يخرب ثقافتنا، ويدمر مستقبلنا، ويجعلنا في مواجهة مع الآخرين، في هذا لا أملك أن أكون محايدا، و لا أملك أن تكون عباراتي ملطفة.

سؤال آخر تقول لي أليس التنوير وجبة قديمة؟ في طبقاتنا المثقفة أصبحت وجبة (بايته) جدا، و قديمة جدا، ولكن ما رأيك يا سيدي، أنه لم يهضم بعد لدى جيرانك ممن يسكنون في الشقة المقابلة لك، ما رأيك يا سيدي بأن ٩٠٪ من نسائنا يعودون إلى الإحساس مرة أخرى، بأن شعرهن عورة . هذا مضحك، لكنه واقع، عندما يتغلغل الوعي بالتنوير، إلى كل طبقاتنا، في مدننا، وقرانا، عندئذ يصبح وجبة قديمة. لكن عندما نجد أن الواقع غير ذلك، وأن طلابنا أمامنا، في محاضرات الجامعة، لا يتمثلون ما نتمثله، و نبدو كأننا الصبية المراهقون، المجازفون، بأفكارنا، أمامهم هم الحكماء الذين يتمسكون بالسلف، بالأصول، وبالتراث، و إننا المفرطون في ذلك، لا بد أن تكون عمليات التغيير، و التنمية، والتطوير، والتحديث، ودفع عجلة التقدم، هي شعارنا، حتى تتغلغل إلى كل المستويات، وتصبح هي السمة المميزة للمجتمع. ما أشرت إليه، من أنه إذا كانت النظرية الأدبية إنسانية، فإن التطبيقات العربية تعد إضافة لها. وأنها بتراكمها، يمكن أن تصل إلى نظرية ذات طابع إنساني، أوافقك عليه تماما. لابد يحدث ذلك بالفعل.أنا أعتقد أن نقادنا الذين يكتبون بلغات أجنبية. إدوارد سعيد في الإنجليزية، إيهاب حسن في الإنجليزية، مصطفى صفوان في الفرنسية، دخلوا مدارج النقد العالمي، لأنهم قفزوا على حاجز اللغة، و فكرهم النقدي العربي، أصبح جزءاً من نسيج الفكر النقدي العالمي، أكثر من ذلك ، أعتقد أن على الأقل هناك ثلاثة أو أربعة من النقاد العرب، لو قدر لإنتاجهم، لعيونهم وللنماذج المتفوقة، أن يترجم إلى لغات أخرى، لأصبح جزءاً من نسيج النظرية العالمية الآن . لكن ذلك لم يحدث حتى الآن. فما تشير إليه أشاركك الرأي فيه والأمل في أن يتحقق.

د.علوي الهاشمي:

هل لنا بأسماء هؤلاء.

د.صلاح فضل:

هم أصدقاؤكم، وأنتم تعرفونهم جيدا. تعرفون مثلا، إنتاج الدكتور كمال أبوديب ، تعرفون إنتاج الدكتور محمد مفتاح، تعرفون إنتاج جابر عصفور، تعرفون إنتاج الدكتور عبدالسلام المسدي، يكفي هذه الأسماء فقط.

د.علوي الهاشمي:

وأنا أضيف الدكتور صلاح فضل.

د.صلاح فضل:

هذا كرم منكم لا أجرؤ عليه.

ما طرحته، بمرارة شديدة في نهاية تعقيبك، هل بقي شيء من العالم؟ ماذا بعد؟ وماذا بقي من البنيوية؟ أنا أعتقد أن البنيوية بقي منها الرؤية العلمية، كانت النظرة التاريخية هي التي تسمى الرؤية العلمية قبل البنيوية كما تعرف. أصبحت النظرة

المنهجية، التحليلية، لمادة الأدب في البنى اللغوية هي التي تمثل النقلة الخطيرة، التي أحدثتها البنيوية، وإن كانت هذه النقلة، بمنهجيات استراتيجيات القراءة والتأويل، واستراتيجيات السيميولوجيا وعلوم العلاقات، قد عادت فارتبطت بما هو خارج اللغة مرة أخرى كما تعرف. لكنها تمثل إنجازا، لا يمكن العودة فيه، أو التراجع عنه.

فالروح العلمي، المنهجي، الدقيق، في تحليل لغة الأدب، أصبح يمثل الضمانة الأساسية، لانتهاء عصر الانطباعية، وهذه ثورة، في الفكر النقدي، بقيت من البنيوية.و حتى من يعودون لربط الأدب، بالحياة وبالمجتمع، عبر التراكمات التاريخية في القراءة أو عبر التأويل أو عبر السيميولوجيا، أو عبر التفكيك، أو عبركل ذلك، فهم لا يستطيعون أبدا أن يلغوا هذا الحاجز الذي أقامته البنيوية، بين عصرين مختلفين في النقد الأدبي، عصر الأيديولوجيات، و التاريخيات، و ما قبلها، وعصر التحليلات التقنية، والقراءات المستفيضة المعتمدة على هذه التحليلات التقنية من جهة ثانية. وأظن بذلك أن أُفق النقد الأدبي مازال مفتوحا، مادام العلم الإنساني لا حد له، و مادام الخيال البشري، والإبداع، لا جدار أمامه، و مادام السقف عاليا، فإن سماء المعرفة ستظل دائما متطاولة، لا نستطيع أن نمسكها بأيدينا، أما ما يرتبط بمصير الأمة، فأشاركك القلق و ليتني أملك الإجابة.

د.عبد الحميد المحادين:

أنا بعيد عن النظريات، واستمعت إلى الكثير، و ما بقى لدي شيء. أنا أسألك ماذا أنت فاعل كصديق في مصر؟ و ما هي طموحاتك في موقعك المتقدم جدا؟ ومنذ أن فارقتنا سبع سنوات ماذا أضفت ؟ وماذا فعلت؟ هذا سؤال للمحبة و الصداقة، حيث ابتعدنا سبع سنوات، وان كنا التقينا عدة مرات. لكن ماذا تفعل الآن في مصر بشكل عام و ما هي إنجازاتك؟

د. صلاح فضل:

أشكر الأخ الصديق العزيز الدكتور عبدالحميد المحادين على هذه النبرة الإنسانية الودودة الجميلة، في كلماته. و أريد أن أطمئنه أنني والحمد لله مازلت بخير، ومازلت أنتج، و عقب عودتي من البحرين، كما يمكن أن ترى في قائمة الكتب صدر لي سبعة كتب في هذه السنوات الثمانية، وإن لم يكن أي منها أحب من الكتابين اللذين أنتجتهما و أنا بين ظهرانيكم، ومازلت أعتبرهما من أجمل وأقوى ما كتبت. و لذلك أعتز جدا بمقامي بينكم و هو موصول وليس منقطعا، لأن من يعش في مكان أثير و محبب، وبين أناس تزدهر في قلوبهم وردة المحبة و التواصل الجميل مثلكم، يصبح ذلك جزءا من كيانه لا ينفصل عنه. فأهديك يا سيدي ودا بود، و محبة بمحبة، وشكرا على ثنائكم الجميل.

د.علوي الهاشمي:

طبعا نحن في رحاب هذه الجامعة الفتية، نعتز باحتفائنا بالثقافة، ليس على حساب العلم، ولا الجانب الأكاديمي، و لكن تعزيزا لهذا الجانب، الذي نرى، أنه لا يتعزز، و يتأسس أصلا، إلا على البعد الثقافي، ومن هذا المنطلق، كان صدور مجلة ثقافات، من جامعة البحرين ، وهي مجلة غير محكمة لكنها تساند شقيقتها المحكمة مجلة العلوم الإنسانية، و التي يرأس تحريرها الأستاذ الدكتور إبراهيم عبدالله غلوم في كلية الآداب، كما نحن نحتفي اليوم في جامعة البحرين، بنشر واحد من الأعمال الفكرية المهمة، وهو ترجمة القاموس الموسوعي الجديد لعلوم اللسان، الذي صدر في أصله الفرنسي عن دار النشر (سوي) في باريس، للكاتبين المعروفين أزول ذوكو و جان ماري شايفر ، والذي يقع في أكثر من ألف من الصفحات، والذي قام بترجمته الدكتور منذر عياشي، نائب رئيس تحرير مجلة ثقافات، و أستاذ الألسنيات في كلية الآداب ، والذي يشاركنا في هذه الندوة. هذا المدخل أقوله من أجل أن أنطلق في سؤالي إليك، و هو أنك ناقد، نشعر بأنك تنتمي إلينا، في هذه الرؤية. أنت ناقد، لكنني لا أقول بأنك مزدوج، أقول بأنك ناقد متكامل، فأنت تمارس كتابة البحث الأكاديمي، العلمي، وهذا نوع من النقد، يحتفى به في مؤسساتنا العلمية، وفي مؤتمراتنا، وجلساتنا العلمية، وأنت أيضا، تكتب

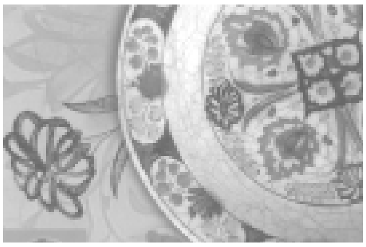
النقد الأدبي، فأنت تحمل هذين النوعين من الكتاب النقدي. سؤالي، أين تضع خطا فاصلا بين هذين الحقلين من الكتابة النقدية أو المجال الواحد؟ و ما هي العوامل المشتركة بينهما في امتداد تجربتك؟ ثم ما الإضافة التي يضيفها هذا الحقل للآخر؟ وما الآثار السلبية التي يتأثر بها؟ و أخيرا، هل هذين غير هذان الحقلين، في النقد الأدبي، أو الثقافي، من أطياف النقد العربي، التي هي بحاجة، إلى أن تأخذ مكانها في قوس قزح النقدي؟

د.صلاح فضل:

شكرا للأخ الصديق، الشاعر، الناقد، الأستاذ الأكاديمي د. علوي الهاشمي، وأسمح لي أن أهنئ جامعة البحرين بما تنجز ، وأهنئها بهذه الموسوعة الجديدة، التي طالما تشوفت أن أراها باللغة العربية ، وكان لابد لبطل مغوار، أن يتصدى لها مثل د. منذر عياشي، و أن يحملها إلى ثقافتنا على كتفيه، وأن يمثل بهذا إضافة حقيقية، للمعرفة العلمية، والنقدية، وفي تقديري أن جامعة البحرين الفتية، عندما تحرص، على تنمية البعد الثقافي للجامعة، وهو بعد أساسي في التنمية الاجتماعية، كما نعرف، تقدم نموذجا رائدا في الجامعات العربية، وأحسب أن هذا النموذج، كان لابد أن ينطلق من البحرين على وجه التحديد، لأسباب حقيقية، و عميقة، لأن الحركة الثقافية في البحرين نَظِرة، وقوية، و متدفقة، فالبحرين واحة من الإبداع، واحة من الفكر، في الصحراء العربية، و ما تهيأ لجامعتها، من أن تحتضن مشروعا ثقافيا تتواصل به مع المجتمع ، ليته يتوفر، لجامعات عربية أخرى، تحتاج مجتمعاتها إلى هذا التفاعل الخلاق ، والقضية التي تثيرها، شديدة الارتباط بهذا الجانب، لأنه في تقديري، أن هذين التيارين الواضحين ، اللونين المميزين، في القوس الجميل، الذي رسمته من ألوان الطيف، من الناقد الأكاديمي، والناقد العام، الذي نسميه هكذا، عبر القرن العشرين، في تجربتنا العربية، كانت الجامعة، هي التي تهدي بعض أبنائها للمجتمع، لكي يقودوا حركة الفكر الأدبي والنقد بها، وليس كل أبنائها بقادرين على أن يقوموا بهذه القيادة، فمن بين مئة أستاذ جامعي، يمكن أن نرى ناقدا، أو ثنين تقريبا. أرجو ألا أكون مبالغا في هذه النسبة. بعضهم يطلق الجامعة ويعشق الحياة الأدبية، أو لنقل تطلقه الجامعة، تمنيت لحظة أن أكون من هؤلاء. عندما فصل د.محمد منذور، من كلية الآداب، و ملأ الحياة الثقافية و الفكرية بنقده، وعندما فصل د.لويس عوض، بدوره من كلية الآداب، تمنيت أن يأتي دوري كي أفصل ، لكن ما خشيت منه، هو أن البديل للجامعة، بالنسبة لهما كان هو الصحافة . فخشيت أن أطرد من الجامعة، ثم تُسدَ في وجهي أبواب الصحافة . فأفقد السريرين معا. ولا أجد ما اتكأ عليه. في تقديري أنه، من بين عدد كبير من الأساتذة الأكاديميين، الذين يقومون بأبحاثهم العلمية، ووظائفهم التعليمية، الذي يملك الحس بحركة المجتمع، والوعي بواقعه الإبداعي، و القدرة على أن يلعب دورا استراتيجيا فيه، هو الذي يصبح نافدا، لأن كثيرا من الأساتذة يعيشون في عصور ماضية . وينفصلون تماما عن العصر الذي يعيشون فيه. النقاد الذين ينمون كالعشب، على حواف حركة المجتمع، إذا افتقدوا البعد التاريخي، و العلمي، والمعرفي، للحركة النقدية، أصبحوا من الهشاشة، و الضعف، بحيث لا يقوون على توجيه حركة الفكر الأدبي خارج الجامعة. ولذلك نجد أن من بين عشرات النقاد، الذين ينمون على حواف وسائل الإعلام، المرئية، والمقروءة، والمسموعة، يمكن أن تَبرز منهم قامة واحدة، أو قامتان، ممن يمتلكون مشروعا معرفيا، ويرتبطون بوعي ثقافي، و يصلون جسورهم، مع رافدين أساسيين، هما التراث العربي من ناحية، والتراث الإنساني، من ناحية أخرى. قليلون من نقاد الحقل الثقافي العام، الذين يصلون إلى هذه الرتبة، أمثال رجاء النقاش، وفاروق عبدالقادر، إلى حد ما. وغير ذلك من بعض النقاد العرب، في كثير من المجتمعات العربية، لكن تظل العلاقة الصعبة، والعسيرة، بين الجامعة و المجتمع، عندما تتبلور في رؤية، لعالم يوظف

علـمـه، ومـعـرفـتـه، لخدمـة الحيـاة، ولخدمـة الحركـة الإبداعية، والثقافية، فيخسر بذلك شيئا من عمقه، ليكسب سطحا أوسع في دائرته، وناقدا آخر، ينبثق من الحيـاة الـعـامـة، فـيـعـمـق صـلـتـه، بـالجـذور التراثـيـة، والإنسانية، فيكتسب أصالة أشد، و ربما كان نموذج العقاد، من الجيل الماضي، أدل في هذا الصدد، لأن العقاد مثلا نبت خارج الجامعة، لكن انتهى به الأمر، إلى أن أصبح قامته أعلى، من معظم أساتذة الجامعة، وأصـبـحـت أعـمـالـه مـوضـوعـا يسترزق مـنـه كثير مـن الـدارسين في الجامـعـة، وفي الجامـعـات الأخـرى، وبالتالي – و مع أنني لا أعود نظرية العقاد في العبقرية الفردية، التي كان مهووسا بها وداعية لها– و إنما استخلص منـهـا فقـط، نموذجـا في تصوري، للـنـاقد الذي يتأسس أكاديميا، و يعطي شيئا للحياة العلمية، والجامعيـة الأكـاديمية، عـلـى الأقل يـعـطـي تـلاميذه مباشرين يدرسون معه، ثم لا يقتصر عطاءه على هذا الميـدان، وإنما يمتـد إلى المجال الـثـقـافي، والحيـاة الإبداعيـة، فيكتب في الصحافة، فيجري عليه من

التغيرات والتحولات الأساسية، ما يقدم هذا التمازج الجميـل، بين الـعـلـم والحيـاة، بين المعرفة، والخطاب الثقافي العام، سأبوح لك بسر مثلا، وهو أن لغتي، في الكتب النظرية، وفي الدراسات الجامعية، كنت أشعر أنـهـا قَـزة، و مـقـيـدة، و جـافـة، وكـنـت أسـمـع شـكـاوى تلامذتي وقرائي، من صعوبتها، فأتألم دون أن أملك ردا على هذه الشكاوي. عندما انطلقت في الكتابة، للـقـارئ الـعـام، ولـيـس لـلـمـتـخـصـص، لـلـمـثـقـف، ولـيـس للباحث، فوجئت بهذه اللغة ذاتها، تمتلك شيئا من الضـوء، والإشـراق، والحيـويـة، بشـكـل تـدريـجـي، حتـى سرى فيها ماء الحياة، أدركت، أن الكتابة مشروطة بالقراءة، وأن من نخاطبه، هو الذي يكيف ما نكتبه، وأن هذا التحول النوعي، في لغتي النقدية، من البحث الأكاديمي، الذي طالما سمعت هجاءه، دون أن أملك الدفاع عنه، إلى مخاطبة القارئ العام، في المجلات المتخصصة أولا، ثم المجلات الثقافية، ثم الصحافة العامة، قد أسفر في تجربتي عن أنه كان الأفضل.■



أسئلة الإبداع

في مواجهة النمط

وفيق سليطين *

يمثل عمل** الدكتور سليمان العطار تحديًا نقديًا في طموحه إلى تجاوز الواقع العربي في صورته الراهنة. وتأخذ علاقته بالناجز، منذ البدء، طابع الخصومة والمواجهة الحدّية، فلا يكون الاتصال به إلا انقطاعًا لا يتوخى إقامة أي نوع من أنواع التضايف. وهذا الاتصال – الانقطاع، يأخذ على عاتقه هتك علاقات العالم القديم، التي ما تزال تتنفس في رئة الواقع وتلقي شباكها عليه، فتعطل من حركته وتشده إلى إطار الراهن لتختزله فيه.

على هذا النحو يأتي مشروع العطار، بوصفه بناءً يتأسس عبر الهدم، ويؤسس به وجودًا مغايرًا على أنقاض الوجود القائم. ويتخذ لهذه الغاية، من الذات موضوعًا لعمله، فتغدو مواجهة التاريخ مواجهة للذات في تشكلها وامتدادها، ليس فقط على مستوى الوجود، وإنما على مستوى الكيفيات التي يتعين بها هذا الوجود، في قطاعاته المتباينة، وفي أبنيته الأفقية والرأسية، فيمر البحث من الغائب إلى الشاهد، ومن التاريخ الأدبي والتاريخ العام إلى المعيش اليومي بتفاصيله وجزئياته، ويعود بحركة عكسية تصل المعلولات بعللها، والنتائج بأسبابها ومقدماتها، وتجرد الصيغ القانونية، عبر إحكام الربط بين حلقات التاريخ وتقديمها من حيث هي سلسلة لا يعروها الانقطاع ولا تخرج عن قوانين العلية.

---

* أكاديمي من سوريا.

** (مقدمة منهجية لدراسة تاريخ الأدب العربي) القاهرة، دار الثقافة للنشر والتوزيع.

ولما كان هذا البحث، بصورة ما، بحثًا في الاتباع والإبداع، يكشف عن العوامل التاريخية التي أدت إلى طغيان أحد الجانبين وتنحي الآخر في الحياة العربية، كانت أهميته ترجع، على الأغلب، لما يتصف به من شمولية لا يكتسبها من موضوعه، بل من طريقته في تناول الموضوع، ومن ربطه بين القضايا المتباعدة أو المتجاورة في الزمان والمكان، تلك القضايا التي تند، ظاهريًا، عن الربط والتعالق، ويعود التأليف بينها لما يتمتع به الباحث من رؤية عميقة تضيء العلاقة بين الكل والأجزاء في صياغتها الجدلية وفي تفاعلاتها المعقدة، التي لا تقبل الأحادية والاختزال.

وقد ترجع أهميته، من جهة ثانية، إلى هزّ يقينيات الماضي وخلخلتها، وإلى مواجهة البديهيات بالأسئلة وإعادة وضعها موضع البحث، باعتبارها النقاط الأكثر حساسية والأكثر حاجةً للفحص والاختبار. وهكذا تكون مزية العمل في تناوله للمظلم وغير المفكَّر فيه، أو في محاولته تعريف المطلقات الغارقة في العصمة غرقها في الضبابية والتنكير.

وسنحاول فيما يلي عرض هذا العمل وتناوله نقديًا، في المحاور الثلاثة الآتية:

المطابقة والاختلاف:

المطابقة حركة آليه تكرر نفسها، والتكرار استهلاك للأصل ينحدر به بفعل التقليد والمحاكاة. وبهذه الآلية يتم تقديس الأصل، عبر إعادة إنتاجه إلى ما لا نهاية، وتصبح قيمة «المبني» متأتية من مدى موافقته «للمعطي»، فكيفّ الفعل عن كونه بناءً، ويصبح مجرد استعادة يتحدد طموحها بقانون المماثلة. وهذه الاستعادة لا تعدو أن تكون - في أحسن أحوالها - صورة شائهة عن المحتذى، بحكم كونها ظلاً له. لذلك فهي محكومة أبدًا بعقدة الذنب في علاقتها به. ولتخفيف هذا الشعور بالإثم يجعل فعل الاستعادة من الأصل مبدأً أعلى، ويرفعه إلى رتبة الجوهر المكتفي بذاته.

إن السعي إلى مطابقة الأصل يعني انغلاق الحركة على نفسها، وهذا الانغلاق هو إلغاء لها وتعطيل لسيولة الزمن، نتيجته توكيد العطالة وتغذية مبدأ الثبات، الذي يقوي نزعة المحافظة، ويشلّ القدرة على التجاوز باعتباره نابضًا لحركة التاريخ.

على النقيض من المحافظة ومبدأ الثبات يتقدّم الفعل الإبداعي بوصفه حركة تنفي ذاتها باستمرار، ومأتى ذلك أن الإبداعي، بخاصيته الحركية، يعزّز دائمًا ما هو مناقض لطبيعته، فيدخل معه في صراعٍ متجدد يحفزه على العلو والتخطّي. وهذا ما يجعل من لحظة الاستقرار هامشية وعرضية، فيكون مستقر الحركة منطلقًا جديدًا لها، لأن اللحظة النامية والمتجهة نحو الاستقرار تحمل في أحشائها جرثومة فسادها، ويكون دخولها في طور الاكتمال إيذانًا بهدمها وانفجارها.

بهذا الفهم يرسم د. العطار مسيرة الحضارة كإبداع متصل ومتخارج، ينبثق من جدلية العلاقة بين «المحافظة» و«الثورية»، فإذ كانت المحافظة - كما يقول: «هي عرقلة الإبداع والتوقف عند الإبداع الكائن باعتباره خير ما يكون وما سيكون» «ص ١٠»، فإن «الثورية» هي إطلاق طاقات الإبداع بتطهير مسار الحضارة بشكل مستمر من المحافظة بفضل الوعي بها وبتكلساتها، بل وبضرورة وجودها باعتبارها إفرازًا هامشيًا وحتميًا يصاحب الإبداع «ص١١».

نفهم، إذًا، أن طغيان الاتباع على الإبداع، أو تضخم المحافظة واستمراريتها على حساب الثورية، وفق الحدود الاصطلاحية للباحث، هو تشكيل مقلوب لطرفي المعادلة، يحدث معه تبادل للأدوار، فإذا كان للمحافظة دور العامل المساعد في إنجاز الإبداع، فإن هذا التشكيل المقلوب يجعل من الإبداع عاملاً مساعدًا لتثبيت المحافظة وإطلاقها. وهكذا يغدو الهامشي أصلاً، ويصبح الضروري هامشيًا ومتنحيًا.

تلك هي النتيجة التي يستخلصها العطار من تفحصه للحياة العربية على مستويي المعرفة والوجود، فيبدأ بالأدب العربي تاريخًا وإبداعًا ومثاقفة، ليكشف عن تصلّب الاتجاه الإيحائي بعد رعيله الأول، الذي كان معه فعل الإحياء إسهامًا حقيقيًا في مجاله، ونهوضًا بأعباء اللحظة التاريخية، غير أن الاقتصار

على الدوران في فلك السلف، وحفر الوجود اللاحق وتأطيره داخل وجود السابق، قادا إلى تعميم هذا الاتجاه وتحجره مما أعاقه عن النمو وجعله يتجمد، فتخلف عن مثله المحتذى، وقصّر عن أن يكون فعلاً تنويريًا. وكان لهذا التقصير صور متجاوبة تنسحب على مجالات الوجود ومستوياته المتباينة.×

عند هذه الدرجة تنقلب دلالة الفعل الإحيائي ويتحول إلى نقيضه مع الإبقاء على صفة الإحياء، التي تتفرغ من معناها وتصبح نوعًا من التزيين والبهرجة والابتذال، ويغدو الفعل المشار إليه خليقًا بهذه الصفة، على سبيل الحقيقة، من حيث هو إحياء للموتى وشحذ لأدواتهم، بعد شيء من التلميع، لتسليطها على رقاب الأحياء.

في هذا الموت «الإحيائي» المعمم تحضر الولادة: بوصفها تقمصًا لروح السلف، وامتدادًا أفقيًا لجسم الضريح، أو بوصفها الذراع التي يحرك بها الحياة، ويفعل فيها رفعًا وخفضًا، فيملي عليها نظامه من حيث هو مباين لها، وبذلك تبدو مشدودة إليه وقائمة به، وتكون موجوداتها تشخصًا لمشيئته، أو انبعاثًا أدواتيًا لتنفيذ هذه المشيئة وضمان اطرادها. وهنا تغدو حرية الاختلاف متاحة بوصفها حرية اختلاف على انتهاج هذا الشكل أو ذاك من أشكال المطابقة. إنه اختلاف الأدوات المتوحدة داخل الوظيفة، أو لنقل إن هذه الحرية هي أشبه بحرية المغلول في أن يتحرك داخل القفص.

وهذه الثنائية التي تقتصر فاعلية طرفها الثاني «الاختلاف» على خدمة الأول وتوكيده، هي، في حقيقة الأمر، أنموذج للصيغة الوحدانية المطلقة، تفتح على الاختلاف بقدر ما يثبت نقيضه ويحيل عليه، أي أن الآخر الذي تمنحه فرصة الظهور، ما هو إلا مبدأ تمددها واندفاعها، وعليه أن يتبدى في شكل العائق أو الوجود الطارئ، ليكون مسوغًا لحركتها. إنه الآخر الذاتي، أو «الأنا» متمظهرًا في صورة «الآخر»، الذي يشبع حركة الذات ويعزّز سلطانها إذ يضمن لها القوة ويمدها بأسباب البقاء.

إن الآلية التي تعمم المطابقة، لا تني تطالعنا في سلسلة من الثنائيات المعطلة، التي يحوّل دائمًا طرفها الثاني عن وجوده الخاص ويكون تقبل وجوده، من حيث هو آخر، مقرونًا بمدى قدرته على هدم هذا الوجود. ويأخذ التعميم صورته الكلية في ثنائية «السماوي، الأرضي» التي ينحل فيها وجود الثاني ويذوب في محلول وجود الأول، وهنا يتم إسباغ السماوي على الأرضي، بحيث لا يتأتى للأرضي أن يحضر إلا في حلّة السماوي وهيبته. وهذا الخلط، من شأنه أن يعرقل فاعلية الأرضي، عبر إكسابه صفة القداسة التي تنتج ديمومة الزمان، ومن شأنه أيضًا على مستوى الوجود أن يلغي التاريخ العربي، ما لم يكن تاريخًا سماويًا، وهنا يبدأ التاريخ العربي بظهور الدين الإسلامي «ويسيطر التأريخ للدين على التاريخ العام» ص(٢٧). وبهذه السيطرة يتجمد التاريخ وتنبتّ صلته بمحوره العمودي، فكيفّ عن كونه تاريخًا للبشر في نشاطهم المادي وعلاقاتهم الإنتاجية.

ونتيجة لما سبق يتغلف الوجود بثبات كلي، هو استعادة للأصل، أي للجوهر المكتفي بذاته. وتقضي هذه الاستعادة - كما مرّ بنا- إلى تقديس الزمان المستعاد، أي إلى عبادة ذلك الزمن بكل ما ينطوي عليه، ويعني ذلك إعلان العبودية له. وهي، في كل حال، عبودية تنتج الشخصية الامتثالية بنسخ مكرورة، ويتضخم عجز هذه الشخصية عبر التكرار وبدعوى كونها مندوبة السماوي في الأرض. إنها، باختصار، لا تسمع إلا صوتها أو أصداءه، ولا ترى في الوجود سوى انتفاخها المرضي، الذي تطمئن إليه وتجعل منه مؤشرًا على العافية والامتلاء.

وأخيرًا، فإن المطابقة، بآليتها التكرارية، تثبت سلطة السائد، وترسخ الأيديولوجيا المسيطرة، بل إنها توهم بأبديتها، وترفعها إلى رتبة الناموس الكوني، عندما تجعل تدفق الزمن يتوقف عند لحظة سيطرتها. ولهذا كان لا بد للاختلاف الإبداعي - بوصفه فعلاً

تغييريًا – من أن يخوض الصراع ضدها على مختلف المستويات، وهو صراع يستهدف إزاحة هذه السلطة وتقويض مرتكزاتها، أي هو صدع للأب في وجوده الطاغي انتصارًا لصوت الأبن وحقه في الاختلاف.

ثانيًا: التنميط ومقولة السلطة:

يقدم الباحث عمله هذا، باعتباره محاولة لفهم النمط الحضاري العربي، «نمط الارتجال»، ويقترح أن يكون ذلك مقدمة منهجية لدراسة تاريخ الأدب العربي (ص٧). وانطلاقًا من تعريفه للنمط بأنه «اتجاه عقلي يكاد يتحول إلى فيزيولوجيا للمخ عند الإنسان القديم، الذي لا زال الإنسان العربي ينتمي إليه». (ص٦). يتضح أن هذا الاتجاه، إنما هو صفة لازبة بالإنسان القديم، (ومنه الإنسان العربي)، وخاصية مميزة له. ويقتضي هذا الفهم إخراج الإنسان الحديث «الغربي» من حكم هذه الصفة ووضعه على الطرف الآخر المقابل لوجود الإنسان القديم.

إن طريقة تقديم الموضوع تفترض، في ذاتها، سياقًا محددًا من التفكير توجه إليه، ويتسنّى لنا الكشف عنه من خلال اللغة نفسها. ومما يقوي هذا الفهم علاقة التقابل الضدي بين الإنسان القديم والإنسان الحديث، أو بين العربي والغربي، وهو تقابل ينهض به الباحث ويستدعيه في مواطن متعددة من الدراسة على سبيل التحليل أو الاستشهاد.

إلى جانب ذلك، فهو يفرّق في كلامه على النمط – أو هكذا يبدو لنا – بين نمط منفتح ونمط مغلق، والخلاف بينهما جوهري، ذلك أن انفتاح النمط يمكنه من الحفاظ على وظيفته الثورية، أما في حال انغلاقه فإنه يصبح علامة على التقهقر والانهيار الحضاري. وآية ذلك «أن الإبداع يقدم جديدًا، والجديد يتحول إلى نمط يؤدي وظيفة تحتاجها الجماعة بعد تبني النمط. وهذه الوظيفة وظيفة ثورية طالما يتم أداؤها بكفاءة كبيرة، وحتى يتم ذلك لا بد من طواعية النمط للعملية الإبداعية المستمرة» (ص١٥).

إن المقدرة على تمثل التجارب وبنائها ذهنيًا بالانتقال من الحسي إلى المجرد، هي من سمات النوع الإنساني، تهيّئ له، في نشاطه الحي والمعقد، أن يكثف الخبرة ويتزوّد بها في مواجهة موضوعاته، بحيث لا يتعين عليه أن ينطلق في كل مرة خالي الذهن ليكرر ما سبق أن مرّ بخبرته. وبهذا فإن المقدرة على التجريد واستبقاء المعرفة، عبر إنشاء هياكلها وخطاطاتها، ليست وقفًا على الإنسان القديم كما يستفاد من كلام الباحث، فإذا كان التقابل – وفق ما تقدم – لا يقوم على أساس من هذه الصفة، فإنه من الممكن إجراء التمييز أو المفاضلة بين أسلوبين، أحدهما يتسم بالحيوية ومواكبة التغير، ويفترض الخروج على الأنماط المتشكلة وتجاوزها استجابة للتحولات الاجتماعية وتلبية الشروط الجديدة والاحتياجات المتنامية، والآخر يرسي نمطه ويتحجر فيه، ويحاول أن يكره الحياة على التوقف عنده والاستجابة له. وتأسيسًا على ذلك، فإن الأسلوب الأول يبقي على الإنسان، من حيث هو فاعل يعلو على نفسه باستمرار، فيهدم الأبنية التي نهض بها، عندما تعترض طريقه وتحد من فاعليته في صنع قضية الوجود التي هو أساسها. أما الأسلوب الثاني، فإنه – بتحجره وانغلاقه – يوجب على الإنسان أن يسقط نفسه، وأن يتحول إلى مفعول لمفعولاته.

من هنا نلاحظ أن كلام العطار على النمط يوقع في شيء من الاضطراب المفهومي، لأن ما يذكره من ضرورة طواعية النمط للعملية الإبداعية المستمرة، حفاظًا على وظيفته الثورية، هو نفي له كنمط أي نفي لنمطيته. وبهذا المعنى يتعذّر الكلام على نمط متطور، ونمط متحجر، وخاصة إذا عرفنا أن الباحث نفسه يقدم الأنماط على أنها مجموعة من المطلقات تتميز بثباتها الأسطوري (ص١٢). ولا يخلو من هذا الاضطراب أيضًا تفسيره لتحول النمط الحضاري العربي «نمط الارتجال» إلى نمط ثوري في ظل ظروف تاريخية معينة. فإذا كانت غارات البدو على الفرس والروم قد نمّت ثقتهم في قوتهم، فإن ما نصّ عليه من اتسام العرب بالتأمل العميق في كل شيء، هو نقيض

للارتجال، لأن هذا العمق التأملي. الذي يجعلهم يدركون عوامل الضعف والقوة عندهم وعند غيرهم، لا يتفق نهائيًا مع نمط الارتجال الذي يميزهم، ومع كون هذا النمط قرينًا للبداوة بما تتسم به من سطحية وحماسة واندفاع عاطفي يفتقر إلى الضبط والتنظيم. وبمثل ذلك نرى أن ثورية المبدأ الإسلامي لا تتجلى في ثورية نمط الارتجال آنذاك كما يفيد الباحث (ص٣٥-٣٦)، بل إن ثورية المنطق الإسلامي تتجلى - أو لعلها كذلك - في محاولته تعديل هذا النمط والحدّ منه، ويتوازى ذلك مع الحدّ من البداوة المعممة وتكوين نواة لانصهار القوى المتبددة داخل الإطار الكلي الجامع.

من خلال ما سبق يتبدّى لنا وجوب التمييز بين التعبيرات الناهضة، التي تحاول صياغة ذاتها وتأسيس وجودها، في مقابل النمط المتشكل بوصفه سلطة كلية. ذلك أن المثل الذي تنشده التعبيرات غير النمطية، هو مثل حيوي، له صفته التاريخية، أي أنه ينفتح على الاستيعاب ويقبل النمو والتغير. وهذه القابلية تعرفه لنا بكونه حقيقة اجتماعية تنبثق من صميم الواقع، وترتبط معه في علاقة جدلية، تسهم، بموجبها، في إعادة تشكيل هذا الواقع الذي تشكلت به. وخلافًا لذلك، فإن المثل الأعلى الذي يقدمه النمط، هو أزلي أبدي، إنه حقيقة؛ مطلقة عالية على الحياة ومتحكمة بها، ويأخذ هذا التحكم اتجاهًا شاقوليًا نازلاً من أعلى، يتعامد مع الحياة إذ يختزلها في سطحها الأفقي ويلحقها به.

عند هذه النقطة يغدو ممكنًا - إن لم يكن واجبًا - تناول النمط من حيث هو خاصية السلطة وأداتها في ترسيخ وجودها وهيمنتها، لأن النمط- بما يفضي إليه من ثبات أسطوري- يستدعي تأبيدة، ويستدعي ذلك بدوره تأبيد الوجود القائم بما يمثله من مصالح وامتيازات.

إن الخاصية المميزة للنمط هي أنه يضحي بالاختلاف لصالح المشابهة والتطابق، وهنا تتبدّى سلطويته في قسر ما سواه ليكون صورة ناقصة عنه، ومأتى ذلك أن علاقة النمطي بموضوعه تأخذ طابع الإزاحة والاستبدال، فهو يلغي الموضوع ويرسي مكانه تصوره الخاص على أنه الموضوع نفسه، ونتيجة ذلك من الجهة الأخرى أن الموضوع لا يستطيع أن يحضر كذات، إلا بنفي ذاتيته وتقمص هوية الآخر وتفصيل كيانه على مقاييسه.وهذا بالضبط، ما يجعل من النمط مقولة السلطة، التي تسقط صورتها على الكل، وتجبرهم على ارتداء هذه الصورة، والأمر، على هذا النحو، ليس نوعا من عبادة الذات وتقديسها، إنه الفعل النرجسي الذي يروم عبادة نفسه في الآخرين، وبسبب ذلك يجعل من وجودهم مجرد مرايا عاكسة لوجوده.

وإذا كان القسر النمطي ينتج الشخصية الامتثالية الخانعة- كما سبق أن بيّنا- فإن هذه الشخصية، ، بخوضها للنمط وتمسحها به، تكتسب قدراً من قداسته، وتهضم خصائصه السلطوية، فتصبح هي نفسها سلطة على مبدأ «التابو»، ويغدو متاحاً لها من بعد أن تمارس باسمه القمع والإلغاء.

والنتيجة أن كل ما سبق يحمل على خوض الصراع ضد النمط، من حيث هو صراع من أجل الحرية، ومن أجل الارتقاء بالوجود الإنساني وتعميق معنى هذا الوجود، وهو- كما يوجه إليه د. العطار- صراع شامل يهدف إلى الإطاحة بسلطة النمط، عبر كل ما يمثل هذه السلطة من مفاهيم وأجهزة ومؤسسات.

ثالثاً: الخطاب الأيديولوجي وإعادة إنتاج النمط:

ربما كان في ثنائية «المحافظة والثورية»، التي ينهض بها العطار، شئ من الحماسة والإغراء بمعارضة التقليد للمضي قدما في صدع الثابت والخروج عليه. وهذا التشكيل الثنائي، يتم التأليف بين طرفيه- كما هو ملاحظ- بطريقة تظهر أهمية أحدهما وتغري بالانحياز له اعتماداً على إظهار سلبية الآخر. فهما، على هذا النحو، يتبادلان الإحالة، فيحيل كل متهما على الآخر بطريقة عكسية، على أن حاصل هذه العملية التبادلية- سواء تم الانطلاق من الطرف الأول إلى الثاني أو من الثاني إلى الأول- هو دوماً في صالح الطرف المقترن بالحركة والمولد لها، بحسب

زاوية النظر التي يرى منها الباحث، والموقع الذي تنطلق الرؤية منه. غير أن ما ذهب إليه من تركيب الصراع وإدارته في هذا المحور المزدوج، قد يخرج بالمسألة، إلى حد ما، عن الامتلاك الإيبيستمولوجي، وربما كان ذلك مسبباً عن طغيان الجانب الأيديولوجي في تناول الظواهر ومحورتها على هذا النحو الثنائي الذي ينتظم العمل، والذي تغدو معه القضايا المتناولة مجرد ظهورات لهذا المحور وتذويعات عليه، ومن هنا فإن المحور الثنائي قد يظهر من حيث هو مبدأ تنظيمي، يتم فرضه والركون إليه، أحياناً، بهدف التأليف بين القضايا وشد بعضها إلى بعض بشكل يستجيب لما ترمي إليه الدراسة من أهداف.

أما الملامح التي تسفر عن الخطاب الإيديولوجي المنمط أو المتجه إلى التنميط، فيمكن إجمال أهمها فيما يلي:

١- من الملاحظ أن دراسة العطار للمحافظة والثورية تنتهي تقريباً إلى تشكيل نمط عن حركة الصراع بين هذين القطبين، مما يفترض إلغاء التوسطات وتغييب لحظات الاتصال والتجاور، التي تنتهي بامتصاص أحد الطرفين لخصائص الآخر وفقاً لطبيعة التحولات الاجتماعية وأسسها الاقتصادية.

٢- خاصية التعميم التي تطغى على الدراسة جعلته، أحياناً، يقسر الوقائع على ارتداء المقولات والاستجابة لها، ولهذا السبب كان يسقط المعالم الخاصة، التي تجافي الخلاصات النظرية المبتغي تعميمها.ومثال ذلك اختزاله للنمط الحضاري العربي، عبر تاريخه، في نمط الارتجال، والتنكر- قديماً وحديثاً- للجهود المضيئة التي حاولت النهوض بالعقل وذهبت إلى تفعيله في مواجهة النقل الذي هو أساس الارتجال. والنتيجة المترتبة على ذلك هو نشدان مستقبل لا جذور له، وإذا كان الأمر كذلك فإن هذا المستقبل المرتجى يفتقد إلى العمق والرسوخ في تربته، مما يضعف من قدرته على التماسك والفعل.

٣- الرغبة في مواجهة سلطة النمط، عند العطار، انعكست على الذات، فاتجه فعل العنف من كونه فعلاً موجهاً إلى السلطة لصدع وجودها النمطي، إلى كونه فعلاً موجهاً إلى الذات، وهكذا يتحول فعل العنف عن مساره، داخل الكتابة، ليصبح عنفاً ممارساً على الذات، يتبدى على شكل تقريع أو تجريح لها. وقد أدى ذلك إلى تجريد الذات العربية من كل قدرة على الفعل، فبدت ممسوخة ومتقزمة أمام عملقة الآخر وعظمته.

٤- إذا كان النمط يهدر الاختلاف لصالح المطابقة، فإن ما ذهب إليه الباحث يهدر الخاص والمختلف لصالح العام والمتماثل، فهو يذكر أن ما خرج على النظام من أعمال، كان خروجه ناقصاً يحاول التوفيق والتلفيق وبذلك ينتمي لنفس القداسة والمسلمات. ويمثل لما سبق بتوفيق الفلاسفة أو تلفيقهم بين فلسفة اليونان ودين الإسلام، ومثلهم الفرق الكلامية، التي حاولت السيطرة على النقل، فسيطر عليها، وحتى من ينسب إليه التمرد من الشعراء، فقد دار تجديده في أفق الصورة الجزئية ولم يتجاوزها، فسقطت ثورة الصورة الجزئية في هوة النظام الحديدي المتحجر (ص ٢١).

وهنا نجد- وفق ما تقدم- أنه يأخذ بالنتائج بصرف النظر عن رؤيتها في سياقها، لأن دمج هؤلاء في النظام، اعتماداً على ما آل إليه الأمر، يعني التضحية بمحاولات الاختراق، التي حاولت أن تفعل من داخل إطار النظام، ونتبين أيضاً أن وحدة القياس، في تقويم مثل هذه المحاولات، هي قائمة في ذهن الباحث دون أن تكون مستلهمة من داخل الإطار التاريخي للوقائع، وهنا يغدو المعيار، الذي يستند إليه، عالياً على الظاهرة، لأنه لا ينبثق من مجراها الحياتي وسياقاتها التطورية، ذلك أن تناول هذه القضايا على نحو قيمي، يفترض مراعاة نسبية تطور العلوم وقانونية التراكم والتحول، ولا بد أيضاً من ملاحظة اصطباغ النشاط الإنساني، في اتجاهاته المتباينة، بالطابع العام الذي يسود هذه المرحلة أو تلك من مراحل التاريخ، دون أن يعني ذلك التوافق والتوحيد

والتماثل.

إن انصراف الباحث عن هذه الملاحظات أو تهميشه لها، كانا مبررين بالغاية الكلية التي يؤمها، وهي الغاية الكامنة وراء النبرة الإيديولوجية للخطاب، الذي دفعه أحياناً إلى تنميط الحالات، ومن ثم إلى تنميط تفسيرها، فكان ردّ الفعل عنده يحمل قدراً من خصائص الفعل ذاته.

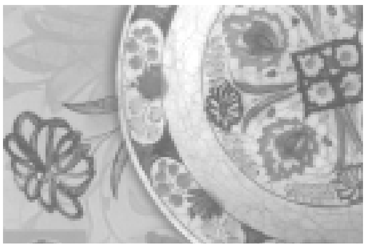
ولا شك أن هذا الجهد، الذي قدمه الدكتور سليمان العطار، يستحق كل التقدير، وتقديره- كما نفهم- يكون بإعادة فحصه ومراجعته، ويزرع الأسئلة وإنباتها في تربته.

فهل انتهت دراسة العطّار إلى تقديم نمط ما في مواجهته للنمط؟!■

الحاشية

× (مقدمة منهجية لدراسة تاريخ الأدب العربي) القاهرة، دار الثقافة للنشر والتوزيع.

× أنظر على سبيل المثال كلامه على التقاليد الراسخة للقصيدة العربية نحو ستة عشرة قرنًا، وكلامه على استيرادنا بدءًا من التاريخ العام وانتهاءً بالنظم التكنولوجية والملابس الجاهزة.



رؤية وتجربة في الإصلاح التربوي من منظور خليجي

من ثبات التاريخ إلى ديناميكية الحياة (البحرين نموذجاً)

ياسر عثمان *

يقع الكتاب في ١٤٧ صفحة ويأتي في مقدمة وأربعة أقسام رئيسة وهامش .

والكتاب – وكما يشي العنوان – عصارة فكر وتجربة لرجلين عملا في حقل التربية والتعليم هما الدكتور محمد بن جاسم الغتم❖ والدكتور محمد جواد رضا❖❖. وبكل ما يحمل هذان الرجلان من ثقل أكاديمي وما أوتيا من خبرة اكتسباها عبر أدوار القيادة التربوية التي تولياها في مؤسسات التربية والتعليم والبحث العلمي- جاء هذا الكتاب الذي يؤطر عملياً ونظرياً لاستراتيجيتهما المقترحة في الإصلاح التربوي لدول مجلس التعاون الخليجي.

يبدأ الكتاب بمقدمة للدكتور الغتم تعول على أهمية التربية في بناء الذات الثقافية والاجتماعية للدولة والمجتمع. فهي -أي التربية- اللقاح الواقي والمحصن للدولة ضد عوامل الوهن والضعف والتراجع.

وتقارب المقدمة ذاتها لتجربة الولايات المتحدة في عملية التربية وكيف فعلت الولايات المتحدة من اهتمامها بعملية التربية في سياق الحرب الباردة مع الاتحاد السوفيتي السابق. فكان من جملة ما تسلحت به الأولى ضد الثانية في هذه الحرب – وفقاً لتعبير الدكتور الغتم -(قانون الدفاع التربوي القومي The National Defense Education Act) هذا القانون الذي تم بموجبه صياغة جيل كامل متدرب في مجالات تدريس العلوم البحتة والرياضيات وذلك في سبيل مواجهة التفوق الروسي آنذاك في هذين المجالين الذين كانا وراء التقدم العسكري السوفيتي.

ثم يشير الدكتور الغتم وفي المقدمة ذاتها إلى كتاب (التحدي السوفيتي في التربية The Soviet Challenge in Education) الذي وضعه المربي الأمريكي المشهور جورج كاونتس George Counts. وقد كان هذا الكتاب أحد أهم الكتب التي غيرت بنية التعليم في الولايات المتحدة الأمريكية، ودفعت مسيرة

* شاعر وكاتب من مصر.

التربية الأمريكية بقوة دفع هائلة نحو ما عليه التربية الآن.

والدكتور الغتم إذ يشير إلى التجربة الأمريكية في هذا الشأن فإنه يريد بذلك التعويل على ما للتربية من دور فاعل في مسيرة النمو وإعادة هيكلة المجتمعات الراغبة في الرقي والتقدم ، وذلك عندما يشير إلى الدور الذي لعبه الكتاب السابق ذكره في وضع الولايات المتحدة في مركز القوة السياسة والاقتصادية والعسكرية الذي تتميز به اليوم.

ثم يشير الدكتور الغتم إلى ما أولته دول الخليج العربية من جهود وعناية بالتربية منذ استقلالها وحتى اليوم رغم أن تلك الجهود ليست كافية لوضع شعوب هذه المنطقة على بساط التنافس الحضاري والتحدي والمنافسة. وهنا يكمن بيت القصيد الذي من أجله تم تأليف هذا الكتاب الذي جاء متضمناً عصارةً من الفكر والتجربة تقف على ما يجب أن تكون عليه مقاصد التجربة التربوية في دول مجلس التعاون الخليجي آنياً ومستقبلاً مستجيبة للتحديات الاقتصادية والاجتماعية التي يفرضها التقدم التكنولوجي المطرد الذي تشهده اللحظة الراهنة. فالتربية هي التي ستحقق العدل الاجتماعي الذي يعمل معايير الكفاءة في توزيع الدخل وتبوُّء المناصب القيادية. كما أن التربية نفسها هي التي سوف تكرس الحقوق والإصلاحات الدستورية، والتشريعية، والسياسية التي حصل عليها المواطن الخليجي والمرأة الخليجية في السنوات الأخيرة . لأن هذا التكريس لتلك الحقوق لن يتم إلا عندما يتشرب المواطن هذه الحقوق ولن يتم ذلك التشرب إلا من خلال التربية عبر مراحلها المختلفة .

يأتي القسم الأول من الكتاب والذي جاء تحت عنوان «التربية الخليجية .. وعي مبكر واستجابة متباطئة» – ليؤكد عنوانه ، أي ليؤكد حقيقتين :

الأولى: عمق وسبق الوعي التربوي لدى رواد التربية في دول الخليج العربية، على مدى العقود الثلاثة الأخيرة. وإيمان هذا الوعي بأهمية استيعاب مناهج التدريس لعملية التغير المستمر التي يعيشها الإنسان المعاصر. وضرورة التحرر والانطلاق نحو المستقبل في زمن التحولات الكبرى التي تشكل حركة التاريخ. والتي يجب معايشتها ، بما أن مقاطعتها هي مجافاة للتاريخ وحكمه، واستكانة للعيش في هامشه.

ولذا فإن مهمة التربية ليست الحفاظ على الموروث القيمي فحسب، وإنما السعي للتعاطي مع ما يفرزه الواقع من القيم الجديدة.

وكان هؤلاء الرواد في أطروحاتهم وآرائهم يتخوفون من تربية الانطواء على الذات الثقافية والخوف من التعاطي مع الآخر.. كما كانوا يدعون إلى أن تصبح التربية أداة لتحرير العقل الخليجي من قيود التقليد.

الثانية: إنه رغم جهود الحكومات الخليجية التي جاءت استجابة لنداءات رواد التربية وأطروحاتهم الداعية لتجديد العقل وتحريره من خلال تجديد أنماط التربية ، إلا أن تلك الجهود لم تكن على مستوى التحدي الحضاري الذي يواجه المواطن الخليجي ؛ حيث ظلت المؤسسة التربوية تكرس سعيها لتحقيق أهداف ماضوية شمولية وذلك بسبب هاجس الخوف من التغيير ومن مواكبة العالم الحديث ثقافة وعلماً مما أوقع المؤسسة التربوية في تناقضات أعاقت اختيار الطريق الصحيح نحو تعليم عصري .. ثم يرصد هذا الباب من الكتاب مظاهر هذه الإعاقة، والتي منها ارتهان المؤسسة التعليمية في بعض دول الخليج العربية لمقاصد دينية سبكت في صياغات لغوية تشي بأغراض سياسية أكثر من كونها أغراضاً تربوية.

ثم يطرح الكتاب – عبر هذا الباب – المساوئ التي ترتبت على حصر مصدرية الفكر التربوي والمقاصد التربوية في الفكر الديني وحده مؤكداً أن تلك المقاصد الحصرية أضرت بالعملية التربوية ، كما أنها ليست من الدين في شيء ما لم تكن ضده . لأن الإسلام شرع نوافذ العقل لرياح المعرفة .

ويحيلنا الكتاب في هذا السياق إلى تصنيف ابن خلدون للعلوم من حيث كونها:

الصنف الطبيعي: الذي يشمل العلوم الحكمية والفلسفية وهي التي يمكن للإنسان أن يقف عليها ، ويهتدي بمداركه البشرية إلى موضوعاتها ومسائلها بما يمكنه من الوقوف على الصواب والخطأ.

الصنف النقلي: ويشمل العلوم النقلية التي هي مستندة إلى الخبر عن الواضع الشرعي.ولا مجال فيها للعقل إلا في إلحاق الفروع منها بالأصول.

وهنا يؤكد المؤلفان على ضرورة تحقيق معادلة الاتزان بين هذين الصنفين من العلوم ،وإنزال كل منهما منزلته وضرورة إعادة النظر في منطق الإباحية والتحريم الذي تم إعماله كثيراً عبر المؤسسة التربوية في دول مجلس التعاون في سياق تصنيف العلوم والحكم عليها، رغم ما بذل في تلك الدول من جهود المراجعة والتقييم المستمر لأداء المؤسسة التربوية. ثم يرصد المؤلفان مظاهر التجديد والمراجعة هذه، وما بذل من جهود في هذا السياق.

يأتي القسم الثاني من الكتاب ليناقش الخيارات الممكنة لتفعيل عملية النهضة التربوية داخل المجتمعات الخليجية. ثم مناقشة إمكانية الخيار من بين ما هو ممكن للبدء في الإصلاح التربوي المراد لتك المجتمعات.

وقبل طرح المحاور التي يجب أن يدور حولها الإصلاح التربوي، فإن المؤلفين يناقشان إشكاليتي: «تربية الإنسان» و«تربية المواطن». ثم يؤكدان أنهما ينطلقان في بحثهما هذا من التعويل على إشكالية «تربية المواطن» بما أن الحديث عن مسألة «تربية الإنسان» في الخليج يدخل في باب المثالية التي قلما يتفق الناس على مضمونٍ واحد لها.

ويرى المؤلفان هنا أن عملية الإصلاح التربوي لدول الخليج العربية يجب أن تقوم على خمسة محاور رئيسة:

أولاً: تشريع تربوي واضح يحدد مسؤوليات الأطراف الداخلة في تنشئة الأطفال والشباب ، وتعليمهم، وإعدادهم للحياة العملية المنتجة.

ثانياً: جعل المسؤولية التربوية العامة شراكة بين الدولة والمجتمع والعائلة .

ثالثاً: رؤية عملية متكاملة في بناء المناهج التعليمية ومضمون التربية بعامة .

رابعاً: إدارة تربوية مبدعة وفعالة

خامساً: التحول بالأداء التعليمي على صعيد دور المعلم من حالة التلقين إلى حالة الخلق والإبداع، أي من الحالة التي يكون فيها المعلم ناقل للمعرفة فحسب إلى الحالة التي يكون فيها مبدعاً ، وصانعاً، ومشاركاً في صياغة المعرفة ومحرضاً للتلاميذ على المشاركة في إبداع وصنع وصياغة المعرفة أيضاً، من خلال إرشادهم إلى مصادر المعلومة دون اللجوء إلى تلقينهم المعلومات، بهدف إشعال روح البحث العلمي لديهم، بما يجعلهم مشاركين في صناعة وإنتاج المعرفة .

يأتي القسم الثالث من الكتاب ليناقش الإصلاح التربوي في مملكة البحرين عبر ستة أبواب:

يناقش الاول منها مسألة الإصلاح التربوي الشامل في البحرين من حيث كونها ضرورة إلى حد الإلحاح. ثم يناقش الأسباب التي تحتم ضرورة هذا الإصلاح الشامل وكذا الآليات الفاعلة المقترحة لتحقيق هذا الإصلاح .

ثم يتناول الباب الثاني استراتيجية للأهداف المحددة التي يجب أن تتحرك عملية الإصلاح نحو تحقيقها . تلك الاستراتيجية التي كان الدكتور الغتم قد بلورها إبّان توليه مسؤولية وزارة التربية والتعليم بمملكة البحرين وكان من بين أهدافها ما هو مفترض تنفيذه بحلول العام ٢٠٠٥ - ٢٠٠٦ م.

ثم يأتي الباب الثالث موسوماً بـ «التربية البحرينية من مسؤولية دولة إلى مسؤولية دولة وشعب». ويبدأ هذا الباب برصد مظاهر التعاون التي كانت وما تزال بين الدولة والمجتمع في سياق النهوض بالتربية داخل المجتمع البحريني. ثم يرصد الباب

نفسه آليات ومظاهر التحرك نحو تدشين أهداف ومقاصد العملية التربوية ، ومآلاها المتوقعة والمرجوة من وراء هذا التحرك. ويعوِّل المؤلفان عبر هذا الباب على حقيقة مفادها أن العملية التربوية هي مسئولية الشراكة بين الدولة والمجتمع. ثم يسوق المؤلفان الحيثيات التي تحتم هذه الشراكة.

ثم يأتي الباب الرابع ليقارب لعنصر المناهج الدراسية وحيزه من العملية التربوية وما لتلك المناهج من دورٍ في عمل المؤسسة التربوية . والأسباب التي تقف وراء هذا الدور وأهميته والضوابط التي يجب إعمالها لإعادة تأسيس منظومة المناهج الدراسية والمجالات التي ستعمل في إطارها تلك الضوابط. وكذلك الإطارات المرجعية التي تحكمها في ضوء التحولات الهائلة التي مر بها جهاد الإنسان من أجل اكتشاف الحقائق واكتشاف النواميس، والقوانين الطبيعية وتوظيفها فيما يخدمه.

بعد ذلك يتعرض المؤلفان لعدد من المشكلات المنتظرة التي ستواجه استراتيجيات النهوض بالعملية التربوية .ثم المجالات المعرفية التي ستغطيها تلك الاستراتيجيات أو التي يجب أن تغطيها . وكذلك آليات التنفيذ .ثم تأتي إشارة المؤلفين بعد ذلك إلى أهم الأركان التي يجب أن يقوم عليها هذا النموذج المقترح للنهوض بعملية التربية (الذي يتخذ البحرين نموذجاً له).

ثم يأتي الباب الخامس ليناقش دور الإدارة، والهيكلية الإدارية في سياق عملية التربية. ومن العنوان الذي جاء تحته هذا الباب «هيكلية إدارية مبدعة ومرنة» - نعرف عنصرين هامين يجب أن يشكلا قوام الإدارة التربوية وهما : الإبداع و المرونة.

ولرصد ما لهذين العنصرين من دور و مكانة في فلسفة الإدارة التربوية يسوق المؤلفان خارطة للأدوار الفاعلة في العملية التربوية، والأجهزة والإدارات المختلفة التي تقوم على عملية التربية في البحرين . وما تشوب تلك الإدارات من مظاهر التكرار في المهام،أو ما يمكن تسميته بالازدواجية الإدارية وما لها من تأثير سلبي يؤدي إلى إهدار الوقت العام: وقت الوزارة، ووقت الناس المراجعين لتلك الدوائر أو المتعاملين معها .

بعد ذلك يتوكأ المؤلفان على النهج الإحصائي لرصد مظاهر التضخم الكائن في الهيكل الإداري التربوي ، ثم يطرحان هيكلا إدارياً بديلاً يمكن من خلاله تجاوز المضاعفات التي تمخض عنها الهيكل الإداري بوضعه السابق أو ما يمكن أن يتمخض عنه مستقبلاً. ثم يأتي الباب السادس خاتمةً للقسم الثالث تحت عنوان «علاقة تعاقدية بين المعلم والدولة والمجتمع» ليرصد مظاهر التقدم الذي شهدته العملية التربوية على مستوى المعلم كماً وكيفاً، وذلك من خلال الإحصاءات التي تؤكد هذا التقدم؛ حيث نصاب المعلم من الساعات التعليمية في البحرين يقارب نظيره في الدول الصناعية المتقدمة مثل اليابان مثلاً مما يؤكد تقدم الوضع المهني للمعلم البحريني.

ويرصد هذا الباب أيضاً عمليات التحول في دور المعلم خلال السنوات الأخيرة في معظم دول العالم. وما هو منتظر لتلك التحولات مستقبلاً. حيث بدأ دور المعلم يتحول من كونه ناقلاً للمعرفة إلى كونه صانعاً ومنتجاً لتلك المعرفة ومحفزاً تلاميذه على إنتاج وصناعة المعرفة . وعلى استراتيجيات التربية في المملكة أن تعمل في هذا الإطار الذي يخرج بالمعلم من عملية النقل إلى عملية الخلق والإبداع والصقل؛ أي صقل ملكة الإبداع والبحث العلمي والرغبة في إنتاج المعرفة لدى الطلاب. ولا يتأتى ذلك إلا من خلال علاقة تعاقدية بين المعلم والدولة والمجتمع (يضع المؤلفان مظاهر هذه العلاقة في نهاية هذا الباب.

يأتي القسم الرابع من هذا الكتاب ليطرح نموذجين تطبيقيين لرؤية الإصلاح التربوي هما :

مشروع إلزامية التعليم قبل المدرسي

ومقياس التحقق من مستويات الجودة الشاملة في التحصيل الأكاديمي لتلاميذ التعليم العام في مملكة البحرين.

فيبدأ المؤلفان النموذج الأول: مشروع إلزامية

التعليم قبل المدرسي بطرح حيثيات إلزامية وضرورة الشراكة بين الدولة والمجتمع لإنجاح المقاصد المرجوة من تلك المرحلة التعليمية. وبطرح إجراءات وهيكلة إدارية يجب أن تتوخى لتنفيذ هذا المشروع على أكمل وجه.

وأخيراً يطرح المؤلفان أفكارهما عن عملية التكيف القانوني لعلاقة الدولة بالتعليم قبل المدرسي والدور المركزي الذي يمكن للدولة أن تلعبه في هذا التعليم.

أما النموذج الثاني: وهو مشروع مقياس التحقق من مستويات الجودة في التحصيل الأكاديمي لتلاميذ التعليم العام في مملكة البحرين، فتأتي مناقشة الكتاب له عبر مجموعة عناصر هي :

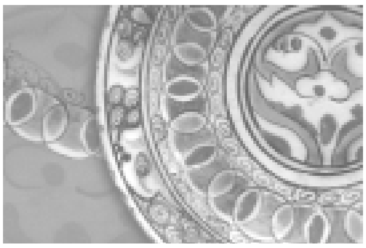
الحاجة ودواعي الحاجة للجودة الشاملة والعناية بها،ومستويات الجودة المراد قياسها، ثم معالم وعناصر المشروع المقترح لمقياس التحقق من مستويات جودة تحصيل التلاميذ بالتعليم العام بمملكة البحرين، والنظرية العامة التي عليها سوف يبنى هذا المشروع المقترح. ثم الاختبارات الجماعية كأداة للتحقق من مستويات الجودة للتحصيل الأكاديمي، ثم الأداة التي سوف تصمم للتحقق من جودة التحصيل . والعناصر التي يجب أن تتوفر في تلك الأداة.ثم خطوات تنفيذ المشروع ونموذج مقترح للتحقق من جودة التحصيل الأكاديمي في حقل النحو العربي وقد تم اعتماد كتاب (اللغة العربية -ج١)للصف الثالث الإعدادي لهذا النموذج.

وأخيراً تأتي خلاصة النتائج المتوخاة من هذا النموذج وطرح المراحل التي يتحقق من خلالها معيار الجودة في ضوئه.■

هامش

❖ الدكتور محمد بن جاسم الغتم - مهندس وأكاديمي.
عمل في حقلي الهندسة والتربية وتقلد العديد من المناصب منها رئاسة جامعة البحرين ثم عمل وزيراً للتربية والتعليم ويعمل الآن رئيس مجلس الأمناء بمركز البحرين للدراسات والبحوث.

❖❖ الدكتور محمد جواد رضا - أكاديمي تربوي يعمل حالياً مستشاراً للدراسات التربوية والاجتماعية بمركز البحرين للدراسات والبحوث.



رحلة سريعة في أروقة كتاب

الفضاء الخالي

محمد سيف *

نستهل مقدمتنا بقول، «لمارتن آسلن»: (إن أي كتاب يؤلفه بيتر بروك وكل تجميع لنظرياته ووجهات نظره عن المسرح لا بد أن يكون حدثا مهما. و«المكان الخالي» كتاب رائع ومثير وذكي، وكيف لا يكون كذلك لا سيما وانه صادر عن ذهن حاد متوقد، وقد كتب أيضا بأسلوب جذاب جدا وبشكل يصلح للقراءة إلى ابعد حد.)[1]

إن «الفضاء الخالي» ضروري جدا ليس فقط بالنسبة لأولئك الذين يعبدون المسرح ويعشقونه وإنما هو أيضا ضروري لأولئك الذين لا يحبونه. انه ضروري ومهم أيضا للذين يعملون في حقل المسرح مثلما هو ضروري ومهم جدا أيضا لأولئك الذين يتفرجون عليه ويتتبعونه. إن هذا المقال يحتوي على الكثير من الأسئلة والأجوبة المفتوحة والمغلقة، التي تتعلق بالمتفرج، بالممثل، وبالمخرج، والتي بفضلها يستطيع المسرح، المكتوب وغير المكتوب، أن يعيش. إن العنوان الأصلي للكتاب هو «الفضاء الخالي The empty space؛ ولكن كان يمكن أن يطلق عليه اسم «الفضاء الذي يجب أن يُملأ». فبالنسبة لبيتر بروك، إن المكان المثالي الذي يمكن أن يحقق تواصلاً حقيقياً، مازال لم يُعثر عليه.

ولد بيتر بروك في لندن عام ١٩٢٥ . وتعلم في مدرسة كرشام في (ويستمنستر) وفي كلية (ماجدلين) في اكسفورد. ولقد ولد مسرحيا وفنيا سنة ١٩٤٦، عندما بدا يقدم للمسرح والسينما أعمالا تلو أعمال، يمكن أن نذكر منها: الكوخ الصغير، بيت الزهور،

---

* أكاديمي من العراق متخصص بالمسرح.

الزيارة، يرما الرقيقة، الديك المقاتل، مارا-صاد، أوبرا فاوست، كارمن، المهابارتا، مؤتمر العصافير، الملك لير، حلم ليلة صيف، العاصفة، وأعمالاً أخرى لشكسبير حيث اخرج لهذا المؤلف لوحده ما يقارب العشر مسرحيات. عدا أعماله السينمائية: سيد الذباب، الملك لير، كارمن، مارا-صاد، الخ ... . لقد كان اهتمام بروك منصبا منذ البداية على المسرح والسينما في آن واحد. ولعل هذا أهم ما يميز انشغالاته الدائمة في المجالين، ويفسر اندفاعاته المستمرة في البحث عن كل ما هو جديد. فهو يمقت التكرار، وكل ما هو ثابت غير متحرك، ويبتعد عن كل ما هو مؤكد، ويعتقد أن كل شيء يجب أن يخضع للامتحان والتطبيق لكي يعاد اكتشافه من جديد. لهذا نراه منذ بداية حياته الفنية وهو يرفض هيمنة النظريات والعقائد الجامدة، ويحاول قدر ما يستطيع أن لا يتقيد بأي اتجاه أو مذهب مسرحي سواء كان ذلك مسرحيا، سياسيا أو فيلسوفيا. ولقد وصل به التطرف حدَّ أن يتمرد على ما كتبه هو بنفسه في كتاب «الفضاء الخالي»، إذ يقول في كتاب «الشيطان هو الضجر» الذي قمنا بترجمته مؤخرا وهو الآن تحت الطبع: (لقد ذكرت في أول جملة دونتها في كتابي الفضاء الخالي: «يمكنني أن أتناول أي مكان خال، فأسميه مسرحا عاريا. وكل ما يقتضيه الفعل المسرحي هو أن يمشي شخص عبر تلك الفسحة في حين يراقبه شخص آخر»، إن هذا لم يعد كافيا اليوم، لقد تقادم عليه الزمن، لأننا نحتاج من اجل أن يكتمل الفعل المسرحي ويتفجر، إلى شخص ثالث يراقب عملية المرور والمراقبة التي يشترك بها الشخص الأول والثاني الذي يقوم بفعل المراقبة.) انطلاقا من هذا المنطق المفتوح على التحول والتغير، يمكننا أن نفهم رفض وتمرد بروك المطلق لأي تخطيط أو إعداد مسبق للإخراج والتمثيل وباقي عناصر العرض. انه يعتبر المخرج الذي يأتي إلى التمارين المسرحية مع مخططات جاهزة، مخرجاً ميتاً خالياً من الحياة. فهو مع المخرج الذي يعمل على تنظيف حديقة الممثل من الأعشاب الميتة كي لا تقف هذه الأخيرة حجر عثرة في دربه؛ مع المخرج الذي يبحث عن العلاقة المباشرة والواضحة مع الممثل والجمهور؛ مع المخرج الذي يعمل على اكتشاف الفضاء المسرحي، مع الممثل لحظة التمرين، بل وحتى لحظة التقديم نفسها؛ مع المخرج الذي يعمل على تحرير الممثل من كل قيود، ومن كل كليشهات النظرية الجاهزة. إن مسرح بروك، ليس بمسرح نخبوي، إنه يتأسس أولا وقبل كل شئ، على العلاقة الجدلية بين المخرج والممثل والجمهور، على العكس تماما من صاحب نظرية المسرح الفقير «كروتوفسكي» الذي يحبه بروك ويحترمه خير احترام ولكن مع ذلك، هذا لا يمنعه من الاختلاف معه، لان هذا الأخير يعتمد على النوعية ويقوم مسرحه على أساس العلاقة بين المخرج والممثل فقط متجاوزا المتفرج، ذلك السيد الجليل الذي لولاه لما اكتمل أو يكتمل الحفل ولما تفجر الفعل المسرحي. إن المسرح، إذا ما افتقر إلى الجمهور يصبح مفتقرا لوجوده، فالجمهور هو التحدي وبدونه تبقى الصورة كاذبة. أليس كذلك كما يقول بروك؟

التقسيمات الأربعة للمسرح:

في كتاب الفضاء الخالي الذي يعتبر في نظرنا أهم كتب زبيتر بروكس وأغناها. تحدث بروك عن أربعة اتجاهات في المسرح وأعطى لكلمة المسرح أربعة معانٍ مختلفة: المسرح الميت، المسرح المقدس، المسرح الخشن، والمسرح المباشر. ويقول في هذا الصدد: (قد تقف هذه الأنواع الأربعة جنبا إلى جنب في بعض الأحيان سواء في «الويست أند West End ، في لندن، أو ساحة التايمز، في نيويورك. وقد يبتعد الواحد عن الآخر مئات الأميال. فنجد المسرح المقدس في وأرشو والمسرح الخشن في براغ. وقد يحدث أحيانا أن نستعمل هذه الأنواع الأربعة استعمالات مستعارة وقد يظهر نوعان منهما في أمسية واحدة وفي مشهد واحد، وقد تتزاوج الأنواع الأربعة في لحظة من اللحظات وفي كثير من الأحيان.)[٢]

المسرح المميت:

إن اسم هذا النوع من المسرح لوحده كاف لان يدل على اللاحياة، وتفوح منه رائحة الموت، فهو مسرح بلا غد، لا يلامس إلا جزءاً صغيراً من المجتمع، هذا الجزء الذي نعرف أنه دائما يخطئ في تقييمه للأشياء التي، بموجبه، يجب أن تحترم ... لكن المسرح المميت، يحيط الأعمال الكلاسيكية بهالة من الاحترام المزيف باسم الأشياء المكتوبة. لا ينفك بيتر بروك عن ترديد هذا المنطق الذي صار يصطدم في وقتنا الحاضر مع الكثير من الناس الذين يعتبرون المسرح الكلاسيكي هو أدب وثقافة قبل كل شيء وليس عرضاً مسرحياً حياً.

ولقد سئل الناقد والمترجم «كي دومور» Guy Dumur بيتر بروك، ذات يوم، عن رأيه بمسرح رأسين، فأجاب: (إنني لا أستطيع أن أحس واشعر بالقرب من رأسين إلا ثقافيا) ... وهذا الجواب ليس بالغريب أو المفاجئ، لأن تاريخ المسرح بالنسبة «لبيتر بروك» يمر عبر ثلاث قمم: الإغريق، شكسبير، وتشيخوف.

ولنرجع إلى المسرح المميت، ذلك المسرح الرديء، والفن غير النقي، الذي يمكن وصمه بأنه «مومس». لأنه يشبه إلى حد كبير المومسات عندما يأخذن الثمن ويقضين اللذة لفترة قصيرة، أي إنه حتى المتعة فيه قاصرة، فاشلة، قائمة على منطق تجاري، البيع والشراء، وهذه العلاقة بحد ذاتها مجردة من العمق الحقيقي للتواصل. بحيث صار بإمكاننا أن نجد المسرح المميت اليوم، وبسهولة في الأوبرا الفخمة وفي الأعمال الكلاسيكية مثلما يمكن العثور عليه أيضا في مسرحيات كل من: موليير وبريشت وشكسبير، وليس هناك مرتع له اخصب من مسرحيات شكسبير تلك التي تمثل من قبل ممثلين محترفين، داخل ديكورات مدروسة، وأزياء فاخرة وموضوعات محلله، تصاحبها الموسيقى، ويبدو داخلها الممثلون، نشطين وممتلئين بالتنوع، ولكن مع ذلك، نقول لأنفسنا لحظة المشاهدة، بالسر والعلن، إن هذا مضجر، كل شئ متوفر فيه إلا الحياة، إنه ممل ويبعث على الرتابة، لهذا يجب عدم الرفع من قيمته، لأننا عندما نرفع من قيمة شئ رديء فإنما نخدع بذلك أنفسنا.

يقول بيتر بروك أيضا، عندما نعثر على شكل مسرحي معين، فإن علينا أن لا نقوم بإنتاجه مرارا وتكرارا وإلى الأبد كما أننا لا نستطيع ذلك أصلا. ويعطي أمثلة على ذلك بحديثه عن عروض الكوميدي فرانسيز، الأوبرا الصينية، مسرح موسكو الفني، لتكرارهم لعروضهم في كل موسم لدرجة أنها ترهق السامعين والمشاهدين بكل ما هو مزيف وحقيقي على حد سواء، لأن تكرار الإنتاجيات المسرحية القديمة بنفس جمودها وقالبها لا ينتج إلا الموت والضجر. إن بيتر بروك يعتقد أن فن المسرح فن زائل، وقتي، عابر: (في المسرح فإن أي شكل جديد سيحمل مع ميلاده عناصر موته ولا بد من إعادة استيعاب كل الأشكال الجديدة والتي تحمل مضامينها الجديدة علامات تأثيرات المحيط.)

هل يسمح لنا هذا أن نقول بأن المسرح يجب أن يُفهم بأنه فن عابر وتافه إلى هذه الدرجة ؟ بالنسبة لبيتر بروك، إن السرعة التي تجري بها التمارين وتقدم فيها العروض، لأسباب اقتصادية، هي أيضا خطرة وعاجزة أقصى حدود العجز مثلها في ذلك مثل البطء الذي يميز بعض الإنتاجيات الإخراجية الروسية التي تسيء استعمال الزمن فتقضي اشهرا طوالاً بل سنتين كاملتين أحيانا في المناقشات والارتجال والدراسات الأرشيفية دون أن تعطي في النهاية نتائج افضل مما تعطيه تلك الفرق التي تتمرن ثلاثة أسابيع. ويذكر في هذا الصدد: (لقد قابلت ممثلا تمرن على دور هاملت لمدة سبع سنوات ومع ذلك لم يقدمه لان المخرج توفى قبل أن ينهي التمرينات.) لهذا يجب أن يكون فن الإخراج مرناً بشكل كاف لكي يقبل أن تطرأ عليه تحولات وتغيرات دائما وبلا انقطاع. إن العرض المسرحي ليس هدفاً بحد ذاته: انه يجب أن يعثر لدى كل متفرج على صدىً خاص. إن إخراج مسرحية معينة يمكن أن يؤثر على المتفرج الإنكليزي في حين يترك الإخراج نفسه ولنفس المسرحية المتفرج الأمريكي في حالة من البرودة والذهول. وهذا يعني أن القناعة التي

كانت أمرا صائبا بنفس الإخراج لنفس المسرحية في إنكلترا لم تكن كذلك في الولايات المتحدة الأمريكية بحيث لم يعد لها معنى. إن كل ما يقوله لنا «بيتر بروك» عن الممثل- وخاصة في الجزء الأخير من الكتاب- يكاد أن يكون شيئا نادرا في المعيار الذي يتجاوز فيه وبفاعلية، جميع «المناهج» الأساسية المستعملة في مجال فن المسرح منذ بداية هذا القرن: مدرسة ستانسلافسكي، التي أخذها وطورها أستوديو الممثل، التغريب البرشتي، تنسك غروتوفسكي، وما حملته السينما والتلفزيون من ثمار، الخ ... .

يقول «بيتر بروك»: (في الحياة تبدو الفوارق بين ما هو حي وما هو ميت واضحة، غير أنها في حقلنا تختفي وراء الحجب). في فرنسا، مثلا، يوجد نوعان مميتان لتقديم المسرحيات الكلاسيكية، الأول: تقليدي يعتمد على كل ما هو خاص في السلوك، وتفخم بالصوت وفي النظرة والوقفة أو البوز. والثاني: غير تقليدي لكنه سلفي يقلد الإيماءات الملكية والقيم الإمبراطورية التي اختفت من الحياة اليومية. بالتأكيد إن هذا التقليد الأعمى الذي يضطلع فيه هذان النوعان من المسرح المميت لا يمت بصلة، لا من قريب ولا من بعيد، بما يفعله ممثل النو٥٣ الياباني الذي يرث المعرفة المسرحية من أجداده. فهناك مدلول تستمر صلته بالماضي وآخر تنقطع صلته بالماضي. وممثل النو من النوع الذي تبقى صلته بالماضي مستمرة، لأنه لا يقلد المعرفة المسرحية التي ورثها عن أجداده تقليداً أعمى وخارجياً مثلما فعل ذلك الممثل الشاب الذي شاهد، بيتر بروك في أحد تمرينات «الكوميدي فرانسي»: (وقف شاب أمام ممثل عجوز وراح يقلده صوتا وحركة بشكل متقن وكأنه صورة طبق الأصل منه وهنا يجب أن لا نخلط هذا الاتجاه مع ما يفعله ممثل النو.) ثم عكس التعبيرات التي كانت تستخدم في المسرحيات الكلاسيكية مثل : موسيقية، شعرية، اكبر من الحياة، بطولية، تعظيم، ورومانسية، على المسرح هو بمثابة عكس وتجسيد وجهات نظر نقدية سلفية ظهرت في فترة زمنية تختلف عن هذه التي نعيشها، وان عملية بناء أي عمل مسرحي في الوقت الحاضر على تلك القواعد والطبخات الجاهزة، يعني إلقاء النفس في أحضان المسرح المميت الذي يجد ضالته في عامل الاستسلام، والخضوع لقواعد ونظريات بائتة أكل الدهر عليها وشرب.

إن المميت موجود كعنصر في كل مكان في الوضع الثقافي، في العمل الاقتصادي، في حياة الممثل، في الإخراج، في النص، في النقد، الخ ... مثلما يوجد داخل المسرح المميت خفقات حياتية مقنعة إلى حد بعيد. لأن المسرح المميت لا يعني المسرح الميت فعلا، وإنما هو مسرح فعال بشكل يبعث على الانقباض والغثيان، لهذا السبب بالذات، فأنه قابل للتغير ومواجهة الحقيقة البسيطة التي يدعوها العالم بأسره «المسرح» في كل زمان ومكان.

المسرح المقدس:

ولكن كيف يمكن أن نموضع الاتصال؟ هل يتوجب علينا أن نبحث عنه في هذا المسرح الذي يطلق عليه بروك اسم «المسرح المقدس» أو غير المرئي؟ هل مازال موجودا حقا في حين يبدو لنا اليوم (... إن مسرح الشك، مسرح القلق، مسرح الإعاقة، مسرح الضجة، أكثر صدقا من مسرح الهدف النبيل.) ؟ ذلك لأن العثور على المعنى المقدس لا يعني أبدا السقوط ثانية في هوة الأثريات ؟ لهذا فإن ما يتوجب على الممثل، هو أن يتمكن من إزالة الحركات المأخوذة، وبسيكولوجية الطابق السفلي، التي تعترض كل ما هو أساسي وجوهري.

إذن، يطلق بروك تسمية المسرح المقدس على هذا النوع من المسرح من باب الاختصار أو الإيجاز، لأن المسرح المقدس بالنسبة له هو ذلك المسرح غير المرئي الذي يصبح بفعل التجربة الفعالة والمكتشفات الجديدة وامتحان ما توصلنا إليه في السابق مرئياً . إن عملية جعل غير المرئي مرئياً لا تختصر نفسها في حالة تمثال مغطى بقطعة قماش وبمجرد ما نزيلها عنه نكشف عن لا مرئيته، وبهذه الطريقة نكون قد حققنا ما نصبو إليه من مسرح مقدس. إن الأمر ليس بهذا

التصور تماما ولا بهذه البساطة الساذجة، لأن تقديم ما هو مقدس لا يعني الكشف عن ما هو محجوب أو مخفي في الظاهر فحسب وإنما في عملية تقدم الظروف التي تجعل استيعاب كل ما هو غير مرئي أمرا ممكنا للمتفرج. يقترح بيتر بروك أمثلة على بعض التمارين السهلة جدا التي تمنح النص، والحالة المسرحية معناهما العميق. مشيرا بشكل خاص، إلى مسرح البايوميكانيك[٤] Theatre biomicanique لمايرهولد الذي قدم مشاهد الغرام على الأراجيح- في عرض من العروض لمسرحية هاملت بحيث جعل هاملت يرمي بحبيبته أو فيليا قريبا من المشاهدين وتأرجح هو بحبل فوق رؤوسهم- ولقد تذكر بيتر بروك فعل التأرجح هذا في إخراجه الجميل لمسرحية (حلم ليلة صيف).

إن المسرح غير المرئي هو مسرح اللامعقول ومسرح الوحشية معا، وهو بموجب أرتو الذي يعتبر الحركة المسرحية «إشارة نقوم من خلالها بصنع اللهب/ الشعلة» هو دائما «مسرح القسوة». وربما الذي يقترب أكثر من المسرح المقدس، هو «الواقعة Le happening»[٥]، التي بدأت موجتها في الولايات المتحدة الأمريكية. هذه الواقعة التي تنبثق، مبدئيا، بشكل تلقائي، ويمكن أن تقع في أي زمان ومكان، لا يحدها الوقت بحدود، يمكن أن تستغرق أي وقت، ويمكن أن تختصر نفسها بدقائق محدودة، وباختصار مفيد، ليس هناك متطلبات محددة لحدوثها. مثلما ليس هناك ممنوعات، يجوز فيها كل شيء جائز، بضربة واحدة أو بانفجار واحد يمكن أن تتهدم الكثير من الصيغ البالية، مثلما تستطيع فيها أن تلتقي ماكنة للخياطة ومظلة مطرية حول طاولة للنقاش وتتحاوران لكي تؤثرا في استجابات المتفرج فيستثار فجأة ويصبح أكثر انفتاحا، وأكثر يقظة وأكثر تحفزا لأنها تجعله أكثر قدرة على تحمل المسؤولية التي يشترك فيها الممثل والمشاهد. ولكن هذه «اليقظة» التي يتمناها البوذي أيضا، هل هي كافية لتحقيق ما نحتاجه ؟

وجواب بيتر بروك (لا) بالطبع. لأن الواقعة تؤمن، وبسذاجة، بأن الصرخة التي تطلق بكلمة (استيقظوا) تكفي، وإن الدعوة التي يعبر عنها بكلمة (عيشوا) تمنح الحياة. إن ما نحتاجه في الحقيقة، أكثر بكثير من ذلك ولكن ما هو على وجه التحديد ؟ لكي نقف على حقيقة الأشياء، لا بد من البحث في جهة تكوينية وإعدادية أكثر تعقيدا. يجب البحث في: باليهات «ميرس كيننغ هام Merce Cunningham»[٦]، حيث التدريبات العالية، والانضباط الصارم ليكون راقصوه أكثر إدراكا للتيارات الجديدة التي تتدفق داخل الحركة، وتبحث في مسرحيات صموئيل بيكت السوداء التي على سوادها فيها ضوء؛ وفي عروض جيرزي غروتوفسكي «ذلك المنظّر الحالم الذي يسعى لتحقيق هدف مقدس من خلال المسرح.» إن الصمت لدى راقصي «ميرس كيننغ هام» الذي يحتوي فوضى أو نظاماً، تنسيقاً أو تخبطاً، يسكت الجميع ويتحول فيه المخفي إلى غير مخفي، ورموز صموئيل بيكت الصادقة، ومفهوم القدسية النقية لدى ممثلي غروتوفسكي[٧]، تحرض وبشكل مستمر على التأليه والتسخيف في آن واحد. وتعتبر مسارح هؤلاء الثلاثة مسارح نخبة من ناحية ظروفها، وشروطها، لهذا نادرا ما تمتلئ صالة عروضهم بالمتفرجين. فغروتوفسكي مثلا، يقوم باختيار جمهوره بنفسه، ولا يزيد عدد متفرجيه على الثلاثين فرداً، لأنه مقتنع بان المشاكل التي تواجهه وتواجه الممثل عظيمة جدا بحيث لا يمكن معها استقبال جمهور واسع وإلا أدى ذلك إلى إرباك العمل.

إذا كان قد انتهى الفصل المكرس عن المسرح غير المرئي في الاستدعاء الجميل «للفودو[٨] Voodo» الهاييتي، فإننا نشعر مع ذلك بأن بحث «بيتر بروك» عن المقدس عميق جدا بشكل غير متناهٍ، فالأمثلة التي استعملها مثل: الواقعة، ارتو، كيننغ هام، بيكت، غروتوفسكي، والمسرح الحي، بالنسبة له بمثابة مراحل لا اكثر ولا اقل، بحيث نشعر، أن المشروع، الذي سيصالح به بروك، بين الأرض والسماء، بين المشاهد

والممثل وبدقة وتفصيل أكبر، بيننا وبين أنفسنا، واسع وكبير جدا.

المسرح الخشن:

وهكذا ننتقل من المسرح اللامرئي، الذي يحدث في وقتنا الحاضر من خلال السخرية واللامعقول إلى المسرح الخشن الذي يتأسس على القذارات: ولا يقع بالضرورة داخل مسرح، وإنما داخل العربات، والناقلات أو على المنصات الخشبية. إن (القذارة والوحشية ظاهرتان طبيعيتان، مثلما يقول «بيتر بروك»، والغرابة عمل مفرح). بماذا يحلم بيتر بروك على وجه التحديد؟ إنه يحلم بمسرح شعبي حقيقي، يقف ضد التسلط، ضد التقليد والفخفخة وضد التظاهر، وبكل تأكيد، إنه يحلم، بالسيرك، والبهلوانية. ولكنه يحلم أيضا «بقصة الحي الغربي West side Story» ومسرحية «الملك آبوس للفريد جاري. إنه يحلم أيضا بمسرح رافض، والذي يحتذي به كنموذج أدبي هو مسرح بريشت- شرط أن لا يُجَمَدَّ بالمقابل من قبل أحد تلاميذه المخلصين جدا الذين يتتبعونه حرفيا. لقد صار مثال «جون ليتلورد» يتصاعد في هذه السنوات الأخيرة التي من خلاله تقوم هذه الكاتبة الفرنسية، بنقد لاذع لحرب عام ١٩١٤ عندما تقول في إحدى مقاطع مسرحيتها (آه .. كم الحرب كانت جميلة!). ولم تكتفِ الكاتبة بهذا، بل ألبست، الجنود، في هذا العمل، أزياء المهرجين، وبهذه الطريقة أهدتنا إمكانات «تغريبية» لا حدود لها، ويمكن أن نجد هذه الإمكانات التغريبية أيضا في مسرحية «الستائر» لجان جينيه، التي يكون فيها الفعل المسرحي عبارة عن صورة مشوشة للحرب و(تشكل تلك الصورة على المسطحات البيضاء الواسعة والعبارات العنيفة القصيرة والأناس المشوهين والدمى الكبيرة الحجم نصبا للاستعمار ونصبا للثورة.)، وكذلك مسرحية «السود» لجينيه أيضا التي تتخذ مغزاها الكامل عندما تكون هناك علاقة متبادلة بين المتفرج والممثل. وكذلك نجد إمكانيات التغريب في واحد من اجمل عروض بيتر بروك المسرحية «مارا- صاد» لبيتر فايس، التي تدعم وبقوة بيان المسرح الخشن، حيث الارتجال يقبض بتلابيب اكبر مساحة من العرض.

في هذا الفصل من الكتاب يتحدث بروك أيضا عن العلاقة بين «بريشتز وسكورد كريك»

الذي فصَّلَ الصورة الرمزية على المنظر المرسوم للغاية الكاملة، لاعتقاده بل لإيمانه بأن التفاصيل الكثيرة غير ضرورية وتستحوذ على اهتمامنا بلا فائدة. في حين أن بريشت لم يستخدم هذه الطريقة في التعامل مع المنظر المسرحي فحسب وإنما راح يطبقها على «عمل الممثل أيضا عندما ينظر إليه من وجهة نظر المتفرج». إن بريشت ألغى العاطفة المصطنعة وتطور الشخصية وتنامي المشاعر لإدراكه بأن عدم إلغائها سيؤدي إلى عدم وضوح المغزى الذي نريد أن نصل إليه. ولقد جاء بريشت بفكرة بسيطة مفادها إن «الكامل» لا يعني بالضرورة أن يكون «شبيها بالحياة» و«الإحاطة بها من جميع الجهات»، وان على الممثل أن يفهم المسرحية وان يعرف ماذا تخدم لكي يفهم الهدف الحقيقي من وراء عرضها وتأليفها وعلاقتها بالعالم الخارجي المتغير. فالممثل الذي ينادي به «بريشتز يجب أن يكون ممثلاً واعياً ومثقفاً ملماً بتفاصيل الحياة المسرحية والمخلوق الغريب الذي يمثله. ولقد تمكن بريشت من تحقيق ذلك بعد أن اخترع اصطلاح التغريب distanciationz الذي يهدف مثلما يقول بروك إلى «ثقب فقاعات التمثيل البلاغي» مستشهداً، بالتضاد الشابلني[٩] بين العاطفة الرقيقة والكوارث التي تصيب الفرد فما هي إلا نوع من أنواع التغريب. ولكن هذا الفصل بالنسبة إلى بيتر بروك هو أيضا، مناسبة جيدة لطرح مسألة «الوهم المسرحي» الذي يمكن أن يولد حتى في مخازن الغلال، وخارج كل مراسيم اللياقة وكل احتفال، مع تعاقب الشعر والنثر وجميع الألوان والأشكال المختلفة للأحاسيس والأفكار والمشاعر التي لم يستطع أن يصورها لنا إلا قلة من المؤلفين. ونعتقد أن هنالك واحداً، هو الوحيد بالنسبة

لبيتر بروك، على الأقل.

إنه يحيلنا بكل تأكيد، إلى المثال الأكثر قوة، وهو شكسبير ومسرحه الذي يعتبر (النموذج الذي يضم العناصر البريشتية والعناصر البيكتيه معانٍ بل إنه يذهب ابعد منها). إن مسرحية «الملك لير» ومسرحية «الكيل بالكيل» قد سمحتا لبيتر بروك أن يكشف عن الحضور الممكن لشكلين مسرحيين كان يبحث عنهما- المقدس والخشن-. وفي هذين الشكلين اللذين يجدان تعارضهما المستمر في الاستبطان والميتافيزيقا الموجودة في مسرح شكسبير، يعثر بروك من خلال التجربة والتطبيق على اختلافات يمكن إيجازها: في أن للمسرح المقدس قوة واحدة، أما المسرح الخشن فله قوى متعددة أخرى. وإذا وجد في المقدس حنين إلى المخفي من خلال تجسيد المرئي فإن في الخشن محاولة ديناميكية للوصول إلى مثل أعلى، وإذا ما خلق المقدس عالما تصبح فيه الصلاة والعبادة اكثر واقعية من التجشؤ، ففي المسرح الخشن يكون الأمر معكوسا إذ يصبح التجشؤ هو أكثر واقعية من الصلاة التي يمكن أن تتحول إلى كوميديا. ثم إن المسرح الخشن (لا يمتلك طرازا ولا تقليدا ولا حدوداً غير أنه عند التطبيق يمتلك الثلاثة). نفهم مما جاء، إن ما بين المقدس والخشن يوجد عداء مخفي. لأن الإنسان في المسرح الخشن الشعبي، ملتصق بالأرض ويمنع لوازمه من الطيران والتحليق، فهو يرفض الطيران كإمكانية والسماوات كمكان مناسب للتجول، في حين إن المقدس يهتم بالمخفي، ويحتوي على كل المحفزات الخفية للإنسان .. إن الأول، يهتم بالأفعال الإنسانية لأنه أكثر واقعية، ولأنه يسلم بالشرور والضحك، ويبدو وجوده بالحاضر افضل بكثير من المقدس في الماضي.

ويلقي بروك الضوء، في هذا الجزء من الكتاب، على بعض الأعمال الشكسبيرية التي قدمها، محللاً إياها وفقا لتداخلها وتعاقبها في المقدس والخشن، ومن هذه: مسرحية «الكيل بالكيل» التي لم يقرر الخبراء بعد فيما إذا كانت كوميدية أم لا، لعدم تمثيلها كثيرا. وهذا الإشكال بحد ذاته، جعلها من أكثر مسرحيات شكسبير بوحا، إذ تكشف في شكلها ومضمونها، عن نوعين من العناصر، عناصر المسرح المقدس وعناصر المسرح الخشن، ومسرحية «هنري الرابع» التي تكشف عن مزيج من القدسية والخشونة في جزءيها: في مشهد الحانة من خلال واقعية النثر وشعرية الأجزاء الأخرى، ومسرحية «حكاية الشتاء» المقسمة أحداثها بشكل طبيعي إلى ثلاثة أجزاء، ومسرحية «الملك لير» التي لا يمكننا أن نراها ممثلة كسرد حكائي، لأنها عبارة عن شعر ضخم ملتحم مصمم لدراسة حزمة من العلاقات الإنسانية المتداخلة التي تتعاقب وتتعاكس بشكل موشوري مثل حزمة لونية، ومسرحية «العاصفة» التي يختلف أمرها عن باقي أعمال شكسبير، فهي من بدايتها حتى نهايتها تتحرك عبر مواطن روحية، وفيها يمكن أن نعثر على الأسلوب القدسي، الكوميدي، والخشن بكيفية ميتا فيزيقية. ونستشف من جملة وتفاصيل هذه الشروحات التي يقدمها لنا بروك في هذا الفصل أن المسرح المقدس والخشن يتغذيان بشكل تلقائي ويوجدان في مناخات طبيعية ممتزجة ومتداخلة ببعضها البعض. إن المصدر الأول والأخير لهذه الحيوية الممتزجة بالطبيعية هو شكسبير الذي بفضله بإمكان الإنكليزي اليوم أن يفتخر بأصله. وفي هذا، تجذر تاريخي، وثقافي، يقود إلى العالمية التي لا يمتلكها أي بلد من البلدان الأخرى. موليير نفسه الذي أدهش أوربا كثيرا، لارتباطه «بالتطور» اللغوي، وبمستوى من تجريد اللغة الفرنسية، هو الوحيد الذي استطاع أن يبلغ هذه المنزلة بفضل دكتاتورية اللغة، خلال النصف الثاني من القرن السابع عشر. إن شكسبير يختصر في كتاباته القرون الوسطى وعصر النهضة، أي نهاية العالم وبدايته من جديد. إن الطريق الذي قطعه شكسبير، من التراجيديات التاريخية حتى العالم الجديد الذي ينادي به «بروسبيرو»[١٠] في مسرحية العاصفة، طريق واسع جدا ممتلئ بالتجارب لدرجة انه يستطيع أن يجيب على الكثير من الأسئلة المستترة والمستعصية على العصر الحاضر المليء

بالأزمات والعقد. نذكر هذا، من دون أن نتكلم عن الأشكال المسرحية التي اعتمدها، والحرية الكبيرة التي منحها إلى الممثل، المخرج، ومصمم الديكور، في تجديد وابتكار الحياة انطلاقا من نصوصه التي تشع من كل الجهات.

المسرح المباشر:

يظل المسرح كمكان ليس كباقي الأمكنة الأخرى، إنه يشبه إلى حد كبير المكبرة التي تكبر الصورة، ولكنه أيضا مثل العدسة البصرية التي تصغره، انه عالم صغير، ومهدد بأن يتقلص حجمه أكثر فأكثر. إنه يختلف عن الحياة اليومية، لذلك هو مهدد دائما بالانفصال عنها. بهذه الطريقة تقريبا يبدأ الفصل الرابع والأخير من الكتاب. يبدأ بالحديث عن حياة المسرح، وعن الحياة في المسرح، وهذا المجتمع الصغير، المعزول في وسط عزل كبير وعام، ولكن كيف السبيل لأن نجعله اليوم يعيش ؟ التجارة حله الوحيد: المال، النجاح وبأي ثمن ... ليس من المؤكد والثابت، إن قانون البيع والشراء هذا، وهذا التبادل الحر في الفن يستطيع أن يبقى ثانية. إن بر ودوي، والبوليفار الباريسي، واللندني، يرى كل يوم هواء نشاطه وهو يتقلص. إن عبادة النجم مازالت باقية، ولكن دون مقارنة مع الوضع الذي كانت عليه قبل الحرب العالمية الثانية. نجوم السينما أنفسهم، عندما يمثلون في المسرح، لا يجدون بالضرورة الجمهور، الذي يفضل صالة السينما المعتمة على صالة المسرح الإيطالي، لأن صالات المسارح، وبكل بساطة، مهجورة وغير مريحة، هذا من ناحية، ومن ناحية أخرى، إن جمهور السينما ليس بالضرورة هو نفسه جمهور المسرح حتى وإن كان الممثل نفس النجم أو النجمة. ولهذا السبب تبنى سينمات كثيرة ولا تبني مسارح ... ثم بماذا تنفع المسارح التي تبنى على وجه التحديد؟ وتنفع من بالضبط ؟ لا أحد، وخاصة بيتر بروك، فهو غير متفق مع شكل الصالات التي تبنى في العادة. ولأجل التستر على أزمة الاستهلاك المسرحي هذا، اخترعنا نظام مسرح المساعدات المالية هذا، وهو معمول به في فرنسا اكثر مما في الولايات المتحدة الأمريكية، وفي ألمانيا أقل بقليل. لقد اخترعنا «المراكز الدرامية» و«بيوت الثقافة»، حيث يمكن لبعض الفرق المسرحية أن تستمر، ضمن برنامج مسرحي، مثل، الكوميدي فرانسيز، مع نصابه الخاص جدا والوحيد من نوعه، ومثل المسرح الوطني، في لندن، وبعض الأشخاص، والمنشطين أو المخرجين، الذين تعطيهم الحكومة أو البلديات بشكل مباشر ما يمكن أن يساعدهم على التعبير. وهذا بحد ذاته عمل رائع وقد أعطى نتائج عظيمة، فبفضل هذا النظام استطاع رجال مثل: جورج شتيلار، بيتر ستين، روجيه بلانشون، باتريك شيرو،بيتر هول، غروتوفسكي، أن يضيفوا فصلاً جديدا إلى تاريخ المسرح، الذي لولاهم لبقى جامدا بمكانه، في نقطة موته.

ولكن لنرجع إلى موضوعنا ونطرح السؤال التالي: ما هو المسرح ؟ وما هو هذا «الفضاء الخالي» الذي يجب ملؤه ؟ والجواب، هو أن هذا الشيء الذي نتساءل عنه باستمرار، والذي لا يكفّ عن تصديع رؤوسنا بالبحث والتدقيق، شئ لا يستطيع الإنسان العادي (أن يجده في الشارع، ولا في البيت، ولا في الخمارة، ولا مع الأصدقاء، ولا على أريكة الطبيب النفساني، ولا في الكنيسة، ولا في السينما.) إن المسرح فن يؤكد نفسه «في الحاضر» وهذا ما يجعله مقلقا. فالمسرح هو (الرقعة التي تقع فيها المجابهة الحياتية، إذ يخلق اجتماع مجموعة كبيرة من الناس في مكان واحد قوة كبيرة، وهي القوة التي في الحياة اليومية لكل فرد والتي يمكن فرزها واستيعابها بوضوح.) إذن هل يتوجب أيضا، من أجل أن توجد هذه المجابهة، أن تكون التظاهرة المسرحية ملكا لرغبة مؤلف، مخرج أو ممثل؟ يجب أن تتجمع حزمة من القوى والرغبات التي تتلاقى، وتتقاطع في الانفعال الجمعي ويقظة المشاعر، إن أمكن.

ولأجل بلوغ هذا الهدف، يجب أن يبقى التحضير للعرض «مفتوحا». فالمصمم هو من يطور عمله مع عمل المخرج خطوة خطوة، من دون أن يفرض على

المخرج رؤية تشكيلية معينة، وأن يكون قادرا على أن يعود حيث بدأ إذا اقتضى الأمر، فيجري التعديلات والتبديلات لكي تتبلور فكرته وتأخذ شكلها النهائي. إن الديكور والأزياء يجب أن لا تضاف إلى الإخراج وإنما تصاحبه، وأن تعطيه معنىً مباشرا يمكن إدراكه حسيا وعقليا.

إن اختيار الممثل يجب أن يكون هو أيضا زمفتوحاس. فبيتر بروك، لا يعتقد أن بإمكاننا أن نعرف مقدما فيما إذا كان هذا الممثل أو ذاك يليق بهذا الدور أو ذاك: أثناء التمارين نكتشفه، وهذا يخضع أيضا، لعلاقته بباقي الممثلين. فالممثل قبل أن يكون شخصية مسرحية هو رجل أو امرأة، وحينما يريد أن يدنو من نص مسرحي، لا يدنو منه فقط بما يمتلك من مقومات مهنته أو بإيمانه بفنه، وإنما مع توتراته الشخصية، مع مشاكله التي يمكن أن تكون عوائق كثيرة مثلما يمكن أن تكون عوامل مساعدة. في مقابل هذا المجتمع الصغير المعرض دائما للاختفاء، على المخرج أن يكشف شكوكه للممثلين وبالمقابل يجب أن تكون لديه الواسطة لوضع حد لتلك الشكوك. فالمخرج موجود، مثلما يقول بروك: (لغرض الهجوم والتراجع والاستسلام والتحريض والانسحاب حتى تتدفق المادة الدرامية بحرية.) والتمرين ثم التمرين ثم التمرين قد وجد لغرض تسهيل مهمة هذه الحرية النهائية التي ينتظرها فريق العمل بأجمعه. يمكن مقارنة عمل الممثل بعمل الموسيقي الذي يشتغل على آلته، ولكن الفرق ما بين الاثنين هو أن الممثل يستخدم مادة نفسه، تلك المادة المنكودة المتغيرة والغامضة أيضا ... ونقرأ في هذا الصدد الوصف الجميل الذي يعطيه بيتر بروك إلى تمثيل «بول سكوفيلد»[11]: (إنه آلة من لحم ودم، آلة تفتح نفسها على المجهول.) عند سماع الكلمات التي ينطقها وترددتها الداخلية، نفهم جيدا أن ممثلاً كبيراً مثل بول سكوفيلد يبتدع كل مساء من مساءات العرض شخصية ...

ولكن الآخرون ؟ كيف السبيل إلى تحريرهم من المسرح الجامد ؟ وهنا ربما، يتوجب علينا أن نتبع تعاليم وخطى بيتر بروك. آن نتبع التمارين التحضيرية التي ضمنها بروك في كتبه، -وبالذات كتابيه: «الفضاء الخالي» و«الضجر هو الشيطان»- والتي كان الغرض منها يشبه إلى حد كبير غرض الارتجال خلال عملية تدريب الممثل، والتطبيقات العملية التي تعني في كل الأحوال: الابتعاد قدر ما يمكن عن المسرح المميت.

أولا وقبل كل شئ، يجب تخليص الممثل من العادات المكتسبة. وبالمعنى الدقيق والواضح: يجب *تحريره*. السماح له بالوصول إلى فهم النص والحالة المسرحية من خلال ذكرياته وصراعاته الخاصة.

قال «كوردن كريك» فيما مضى، إن على الممثل أن يكون «super-marionnette»، وغروتوفسكي ينادي اليوم، بضرورة أن يكون الممثل قديسا. في حين أن «بيتر بروك» يضع عمل الممثل في مستوى أكثر إنسانية من غيره، بشرط أنه بالمقابل يجب على رجال المسرح- سواء كانوا مؤلفين، مخرجين أو ممثلين- أن يعرفوا أنهم في مركز صراع ما بينهم وما بين هذا الذي يتجاوزهم أو هذا الذي لا يعرفونه.

فالمسرح مثلما يقول بروك «لعب في القوى». و«الفضاء الخالي» أو «الفضاء الذي يجب ملؤه» هو حقل للتجارب، مكان للصراع والجدل. إن المرور من الذاتية - في حياة كل شخص بما فيهم المتفرج- إلى الموضوعية في المشاعر تفرض نوعاً من الإبداع والخلق الجمعي الحقيقي حيث لا يمكن أن يحتل لا المؤلف ولا المخرج مكانة متميزة، أو يشغل مكان الصدارة.

وفي مثل هذه الحالة، يصبح المسرح «طريقة في الحياة». إذن، لمّ التعجب والاندهاش من ذهاب «بيتر بروك» بعيدا، شيئا فشيئا في تشدده نحو فنه ؟ أليس هو نفسه الذي ترك إنكلترا لكي يستقر في باريس. ولقد فعل ذلك، لا لأجل أن يستمر في عمله كمخرج ويقدم بعض المسرحيات اللامعة، وإنما من اجل البحث مع مجموعة من الممثلين القادمين من زوايا العالم الأربع،عن أسرار الفن التي يعتقد، ولديه الحق في ذلك، إنها ضاعت.■

الهوامش

١- مارتن اسلن، مقدمة كتاب الفضاء الخالي، تأليف بيتر بروك، ترجمة سامي عبد الحميد، مطبعة جامعة بغداد، ١٩٨٣.

٢- الفضاء الخالي، بيتر بروك، دار نشر Seuil ، ١٩٧٧، صفحة ٢٥.

٣- النو : No مسرح ياباني، يحتوي على: الحركات الميم وليس البانتوميم ولكن هذا لا يمنع إن وجد أن يتخلل عروضه، الغناء والرقص، وتصاحبه جوقة وبعض الآلات الموسيقية. ولقد عرف هذا النوع من المسرح في القرن الرابع عشر XIV بفضل جهود الممثلين والمعلمين كانت. آمي Kan.ami و زي مي Zeami اليابانيين اللذين لازال حتى يومنا هذا يعملان في حقله.

٤- البايوميكانيك: نظرية مسرحية وضعها الممثل والمخرج الروسي فيزفولد ما يرهولد ١٨٧٤-١٩٠٤)) لتدريب جسم الممثل.

٥- Le happeningh الواقعة: عمل تمثيلي أمريكي الأصل يتطلب اشتراك الجمهور فعليا في التمثيل، وتكون الغاية منه إثارة أحداث تؤدي إلى خلق اثر فني مرتجل.

١- ميرس كيننغ هام: Merce Cunningham راقص ومصمم بالية أمريكي معاصر.

٦- غروتوفسكي: erzy Grotowiski مخرج مسرحي بولندي معاصر نادى بنظرية المسرح الفقير التي أسسها على أساس الرجوع إلى جوهر المسرح، إلى أصل نشوئه حيث لم يكن العنصر الأساسي فيه إلا الممثل.

٧- الفودو: Voodo ديانة يعتنقها في العادة أهالي جزر هاييتي.

٨- الشابلني: نسبة إلى الممثل العملاق شارلي شابلن.

٩- بروسبيرو: شخصية من شخصيات مسرحية العاصفة، آخر مسرحيات شكسبير المسرحية.

١٠- بول سكوفيلد: ممثل إنكليزي متقدم حاز على شهرة واسعة في السينما أو المسرح عام ١٩٦٠.




فنون

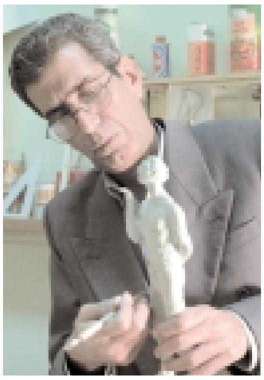


منحوتة للفنان **خليل الهاشمي** / لوحة الغلاف

النحات البحريني خليل الهاشمي*:

الحداثة لن تقدر أن تأخذ مداها دون وعي وإدراك

حاوره : عباس يوسف **



في أكثر المجتمعات تقدما وتحضرا لا تجد المنحوتة حاضرة - عرضا - بكثافة بموازاة العمل التشكيلي المرسوم أو المحفور والسبب في ذلك راجع ربما إلى قلة المشتغلين في هذا التخصص من الفن ولبطء إنتاج العمل المنحوت وصعوبته أيضا، ناهيك عن المصاعب التي يتلقاها النحات حين يعتزم أو يقرر العرض ليس أقلها كمونا في عملية الشحن والنقل وحتى جانب الإقبال على اقتناء المنحوتة خصوصا في مجتمعاتنا العربية التي ما انفكت الثقافة البصرية فيها (شبه معدومة) أو في بدايات رقيها عتبات هذا السلم الطويل، إلى جانب ما هو موروث من نظرة رجعية النظرة والتفسير لهذا النوع من الفن ، البحرين محيط يقع ضمن هذه الخارطة رغم تقدمها وتفوقها

* فنان ورسام من البحرين.

** فنان تشكيلي من البحرين.

إقليميا علي صعيد الفنون البصرية والذي علي أساسه يمكن أن نبني قولنا بأنها من أكثر المساحات (حظا) إقليميا حيث اتخذ أكثر من فنان مجال النحت دراسة وتخصصا بمقابل غير فنان يمارس هذا النوع من الفن ويشتغل عليه ، من هذه الإعلام الأوائل الذين تركوا الساحة الفنية - مؤقتا وعاد - غاربين صوب النحت مبكرا منذ بداية عقد السبعينات من القرن الماضي خليل الهاشمي الذي تخرج عام ١٩٨٠ من أكاديمية الفنون - كلية النحت - لينينغراد (الاتحاد السوفيتي) روسيا ، ماجستير في النحت ، وقد بدأت مشاركاته الفنية في المعارض المحلية والخارجية منذ العام ١٩٧٢ والمستمرة حتى الوقت الحاضر متمثلة في المحافل الدولية والعربية كسمبوزيوم عالية بلبنان وملتقى النحاتين العرب بمسقط ، وبموازاة ذلك يحضر نشاطه الحيوي والفاعل في مجال وضع تصاميم النصب التذكارية والشعارات والملصقات وأغلفة الكتب والكاسيت وجوائز بعض المهرجانات الفنية .

الحديث عن البدايات :

في أواخر الستينات بدأت الخطوات الأولي نحو ممارسة الفن ، دعني هنا أجتاز مرحلة الطفولة والمراهقة وأنتقل أو أسلط الضوء علي فترة من أهم الفترات في ذلك الوقت : فترة أثرت في مجرى حياتي الفنية وساعدت كثيرا في صقل موهبتي في تلك الفترة كانت تجمعات ولقاءات الفنانين قليلة ولكنها كانت طموحة إلى الحد الذي دفع بمدرسي المواد الفنية محاولة تأسيس تجمعات وفي الحقيقة أن محاولاتهم تلك هي بالضبط بدايات الوعي بالفن التشكيلي .

تعرفي علي عدد من الفنانين في ذلك الوقت وأخص منهم الأستاذ ناصر اليوسف وعبد الكريم العريض وعبد الكريم البوسطة والمرحوم حسين السني ساهم بشكل وبآخر في التعلق بأستار الفن وتكفي تلك اللقاءات العابرة أحيانا والنقاشات التي كانت تدور سواء بمكتبة الطالب أو في المقاهي أو في بعض الأندية، كنت شابا يافعا حينها ومستمعا جيدا أيضا لكل ما يقال عن الفن والفنانين ، في ذات الوقت كانت الإمكانيات محدودة والمعلومات شحيحة وكنا نبحث عن كل شيء له صلة بالفن فجاءت خطوة الأستاذ نصر اليوسف بإنشاء مكتبة الطالب فصارت لنا خير معين للاطلاع علي ما يدور وما يجري في فلك الفن من خلال الكتب التعليمية والفنية وما وفرّه من أدوات فنية والتي كانت متوافرة أيضا في مكتبة المؤيد ومكتبة العائلة التابعة للكنيسة ، إلا أن الظروف المادية تحول بيننا وفترة أواخر الستينات وبداية السبعينات تلك هي فترة الانفتاح علي كل ما هو جديد في مختلف المجالات والميادين الثقافية والفنية.

الفرق بين الفترتين السابقة والحالية :

الفترة الأولي كانت فترة ولادة وانبعاث نشأت من علاقات تجمع



منحوتة للفنان **خليل الهاشمي**

بين أناس لهم هم فني يريدون إرساء قواعد علي أسس سليمة وجادة ،فجاءت المحاولات والاتجاهات الجنينية الأولي متباينة والبداية لم تكن مستوعبة لمختلف المدارس الفنية فكانت الأساليب المتبعة غير واضحة المعالم إذ هي مزيج من الكلاسيكية والواقعية والانطباعية وكان الأسلوب الفوتوغرافي في مسيطرا ومع مرور الزمن وبروز عدد من الفنانين المؤهلين بدأنا نتلمس وعيا واضحا في التفريق بين المدارس والأساليب الفنية فظهرت التجريدية والسريالية والرمزية والتعبيرية .

الفترة الحالية تطورت إلى حد كبير حيث ظهرت الاتجاهات والأساليب الفنية نتيجة للتطورات اللاحقة التي طرأت علي ساحة الفن في وقتنا الحاضر وتخرج الكثير من الفنانين من الأكاديميات والمعاهد الفنية من دول عديدة أوربية وعربية وهذا بحد ذاته ساهم بشكل كبير في اللحاق بركب الفن العالمي ، أما من حيث العلاقة القائمة بين الفنانين من الصعوبة بمكان المقارنة بين ما كانت عليه في الفترة الماضية والفترة الحالية فالعلاقة بتصوري تظل علاقة معتمدة علي أسس تقرها العلاقات الإنسانية وما تحتويها من قيم ومبادئ

مرحلة الدراسة:

في نهاية الستينات عملت مدرسا لمادة التربية الفنية في البحرين طبعا لمدة قصيرة ، وبعد مساحة نضج فني وثقافي لا بأس بها وجدت أنه من الأفضل اتخاذ قرارا حاسما وشد الرحيل باتجاه

مواصلة التحصيل الدراسي في مجال الفن في الخارج فكان المكان الاتحاد السوفيتي في بداية السبعينات وبرغم الصعوبات المادية والنفسية التي كنت أواجه إلا أنني قاومت وتحملت العناء وقررت المغادرة إلى ذاك المكان بطرق ليست هينة أيضا ، وهناك تعلمت الكثير الكثير وتفتحت عيناي علي أشياء ورؤى لم أرها أو أتصورها، حقا كان عالما مغايرا وفضاء مختلفا علي أكثر من صعيد وكان لحضور الموديل فائدة كبيرة ومهمة سواء للنحات أو الرسام ، نعم تعلمت من المتاحف والاحتكاك المباشر بالطلبة الدارسين حيث كانت الأكاديمية التي درست فيها تعج بأطياف مختلفة من البشر ممن ينتمون إلى العديد من الأمم والثقافات وبالفعل عرفت قيمة الفن ومكانته وسموه هناك ، ناضلت من أجل أن أخرج بشيء يطفئ ضمأ الروح والطموح . عندما وصلت إلى هناك كان التوجه أو الأمنية تشير بوصلتها إلى التصوير - الرسم - لكن أمرا ما حدث في اللحظة الأخيرة لا أعرفه ولا أدري ما هو حيث قررت دراسة النحت ، وعندما شاهدت العظيم من الأعمال النحتية والنصبية أدركت أن النحت هو فن التخليد .. فن التعبير عن قضايا الوجود والحياة ، بالطبع هذا لم يمنع ممارستي للتصوير - الرسم - وغيره من فروع الفنون التشكيلية ، يبقي النحت الأقرب إلى الروح والنفس وأي فن يضارع النحت .. هذا الفن الرفيع .

الأعمال مثقلة بالهم الإنساني :

لأن الإنسان أصبح هشا ضعيفا في عصرنا ولأني كانسان أتفاعل مع الهم الإنساني لذا ترى أغلب أعمالي لا تخلو من الشكل الإنساني ، الإنسان كائن لا يستطيع العيش خارج الزمن أي بمعزل عن معاناته وإنسانيته وليس بمقدوره أن يقبع بعيدا عن الحياة أو ينحر وجوده ، بل عليه أن ينظر إلى الأشياء وأشكالها مرتبطة ملتصقة بعوالم وظروف اجتماعية ومعاشية وأخلاقية ، عليه أن يتجاوب ويتعاطف ويتصارع مع هذه الظروف وغيرها من خلال فنه وهو ككائن خلاق مبدع يتوجب عليه تجاوز المقلد والمكرر ويبحث عما هو جديد مغير فاعل ، عليه أن يكتشف صيغا جديدة تمثل أو تعبر عما يعانيه في الحياة وما سيراه أو يستشرفه مستقبلا ، عليه أن يضيء الإشارة الحمراء عند نسيان دوره في هذه الحياة وأن يتألق ويتجلى ذلك في مضمون العمل الفني وليس من عمل فني بلا مضمون أو محتوي.

الإيغال في الهم الإنساني لا يعني رفض الحداثة .. هكذا أفهم الحداثة:

عندما نتحدث عن الحداثة إنما نتحدث عن إنجازات الغرب . منذ نهاية القرن التاسع عشر بدأت بالظهور نتاجات فنية خارجة



منحوتة للفنان **خليل الهاشمي**

علي المجتمع والذوق العام وكان التحرر والتمرد علي جميع المظاهر الفنية السائدة والقيم الجمالية المسيطرة في ذلك الوقت ومن أهم مظاهر هذا التمرد رفض الواقع والذي أدي بطبيعة الحال إلى خلق هوة بين الفنان والجمهور ، لقد فرّغ الإنتاج الفني من كل مضمون ومن جميع القيم الجمالية ولم يعد الإنسان مقياسا ولم تعد الطبيعة مصدرا للجمال الفني بل لم تعد القيم الجمالية حكما ، ويبقي هذا الفن المجرد من كل ثقافة والذي يعني ضمن هذا المنظور السقوط في هاوية العبث ، نحن نعيش عصرا يتحرك سريعا سريعا بفضل الاختراعات والاكتشافات العلمية العظيمة ، إن ظهور الآلة أدي إلى زعزعة عروش الفن .

الحداثة ليست أيدلوجيا بل هي ممارسات أرادت أن تناقض الأسس التي قامت عليها الثقافة الغربية في الماضي ، والنزوع إلى الحداثة قديم عند الإنسان الذي يبحث دائما عن الجديد والمثير ، والمبدأ الأساس للحداثة هو الحرية ، لذلك طفت الذاتية في اتجاهات الأدب والفن الحديث ، وقطع الفنان صلاته بجميع العقائد الأسلوبية كما نفي مبدأ ديكارت - أنا أفكر إذن أنا موجود - فيما يطرح تحت هذه التسمية أستطيع القول أن هناك اختلافات نوعية وكمية بين ما هو حديث هنا وحديث هناك ، وعندما نتحدث عن الحداثة لابد من تحديد الهوية ، عندها سنجد أن لكل حداثة خصوصيتها المختلفة التي تميزها عن غيرها ، والحداثة لن تستطيع أن تأخذ مداها دون وعي وهضم وإدراك والعمل بمسئولية العارف

الواعي .

شحة النتاج والعرض أيضا :

كيف يمكنني أن أبدع وأنا أعيش هاجس الحياة ؟ إعاقة .. تشتت .. إحباط .. لا مبالاة .. انشغال ربما مبرر وغير مبرر في هذه الحياة.

قد أكون مقلا في إنتاجي وذلك لأسباب عديدة منها المادة ووقت الإنجاز ، إذ أن العملية والمرحلة التي يمر بها النحات ليست كالتي يمر بها الرسام فهو لا يلقى مقاومة من المادة التي يشتغل عليها على نحو مباشر (كمثل جهاز لصد الأفكار وتسجيل علي الورق كل ما يحدث دون عناء) .

يقول بيكاسو - أن الفنان لا يكون في واقع الأمر في حالة من الحرية كتلك التي يجب أن يتظاهر به العديد من القيود وهي ليست دائما من القيود التي يمكن أن يتخيلها الإنسان العادي .

النحت بالبحرين بموازاة اللوحة المرسومة :

في الحقيقة أن النحت في البحرين لم يستطع مجاراة اللوحة المرسومة وان سعي لمجاراة اللوحة بتقديم نفس التطلعات التي سعت إليها ، خلاصة القول أن النحت لم يستطع أن يلعب دورا رياديا في تطلعاته وفي إبراز حلوله الفنية والجمالية وفي مواضيعه أيضا ، ولكن ذلك لا يمنـع مـن وجـود تجارب ومحاولات جـديـرة بـالإعـجـاب والتقدير.

مسيرة النحت بالبحرين لا زالت تخطو خطواتها نحو الأفضل المتواضع، علي الرغم من أننا عرفنا النحت منذ العصور الأولي والشـواهـد علـي ذلك كثيرة، نـحـن بـحـاجـة إلى تبـادل الخبرات واستمرارية العطاء واقامة الملتقيات والمعارض المشتركة بيننا وبين الدول المتقدمة في هذا المجال للاطلاع علي آخر معطيات الفن الهادف وهذا بدوره ودون أدني شك يؤثر بشكل إيجابي علي بلورة وعي الفنان ويفتح له الأفاق علي أكثر من صعيد ، طريق الفن - هذا الفن العظيم - لا يمر عبر الـبـزنس - السوق التجارية الهابطة والمحسوبية والتهميش بل عبر معانقة آلام الإنسان وتصدير معاناته وأحـلامـه وآمـالـه وتـطـلـعـاتـه، وفي تصـوري أنـه إذا كـان الـفـنـانـون حريصون علي أن تكون لهم خصوصيتهم فان ذلك سيؤدي إلى تكوّن فن نحت له سماته ومميزاته الملموسة ، أما متي سيوازي النحت اللوحة المرسومة ؟ ومتي سيحدث ذلك فمن الصعب جدا الإجابة أو تقدير الوقت بمعادلة رياضية حسابيا ، بل هو متروك للزمن .

المشاركة في الفعاليات الدولية :

تعد مشاركتي في سمبوزيوم عالية الدّولي بلبنان أولي مشركاتي



منحوتة للفنان **خليل الهاشمي**

علي نطاق فعاليات النحت الدولية ، الإحساس بالخامة يتيح المجال علي إحداث علاقات حميمة جديدة تدفع لرسم التشكيل علي الحجر وعلي الرغم من اختلاف المسافات والاتجاهات والخبرات في مجال العمل الفني إلا أنه تم فيها تبادل الخبرات واللقاءات بشكل اشتراكي وفردي اخترق أكثر من فكرة وفكرة ومهما تباينت أو ابتعدت وجهات النظر في ذلك تظل الرؤية عملاقة في رحلة الإزميل والحجر .

النحت بمفهومه المباشر هو من الخلود الذي خلّد لنا القيم الحضارية بالإمكانيات والخامات التي عايشت الزمن وتحدت القرون لتبرز الإنسان القادر علي صنع الحضارة ماديا وروحيا، برزت فكرة الملتقيات أو كما يطلق عليها (بالسمبوزيوم) حيث أخذت الدول والجهات المختصة علي عاتقها إقامة تلك الملتقيات للمساهمة في إيجاد المناخ الفني الذي يسمح للنحت إبراز هيئته وتقاليده الجديدة أمام المتذوقين والمتلقين بالإضافة إلى إعطاء الفنان النحات دفعة قوية لكي يظهر النحت بوضوح من حيث الصعوبة والأبعاد والكتل والفراغات وكل تلك التحولات التي تمر بها المنحوتة.

النصب التذكارية بالبحرين :

إن النحت أحد أهم الوسائل التي تحدت الزمن وهو الباعث علي استمرار الحياة والقدرة علي الخلق والإبداع والتجديد، انه فن الخلود، الأثر الفني أو النصب أو الجدارية من المظاهر المهمة في أي بلد . الشكل المنحوت من كتلة الحجر أو الرخام أكثر من مجرد شكل



منحوتة للفنان **خليل الهاشمي**

رخامي، انه مثل أعلى مختار للإنسانية مخلد في الحجر . ثمة صراعا بين الإنسان والطبيعة ما زال قائما في فهم القيم الفنية والإنسانية ، ومع التقدم المعرفي والإنساني تجاوز النحات الماضي وخرج من جدرانه ومراسمه ومتاحفه نحو الفضاء ، المدن بأشكال كبيرة تستطيع أن تخاطب الآخر بلغة الجمال والحضارة والتاريخ والتقدم فجسد النحات مواضيع إنسانية ووطنية على هيئة نصب وجداريات نحتية (لهذا الغرض)، والنصب التذكارية حسب تعريف الدرس : هي العلاقة التي يفهم فيها المرء شيئا لا يمكن أن يقال بغيرها لأنه يخص سيرة الفنان وتاريخ المجتمع ، ودعني أذكرك بالبيان المشترك الذي كتبه عام ١٩٤٣ عمالقة الحداثة المبتكرة الفنان فرنان ليجيه والمعماري خوسيه لويس والباحث النظري سيجفريد جيدون ، يقول البيان : أن النصب التذكارية تعبر عن أسمى احتياجات الإنسان الثقافية ولابد من إشباع رغبات البشر الأولية في تحويل قدراتهم الجماعية إلى رموز معبرة فأكثر النصب حيوية هي التي تجسد أحاسيس وتفكير هذه الطاقة الجماعية أي الشعب وكل الفترات الماضية التي شكلت حياة ثقافية حقيقية كانت تمتلك السطوة والمقدرة علي خلق هذه الرموز ، فالنصب التذكارية إذن لا يمكن أن تظهر إلا في الأوقات الذي يسود فيها وعي موحد وثقافة موحدة، أما المراحل العابرة فلم يكن في مقدورها خلق أي نصب تذكارية دائمة .

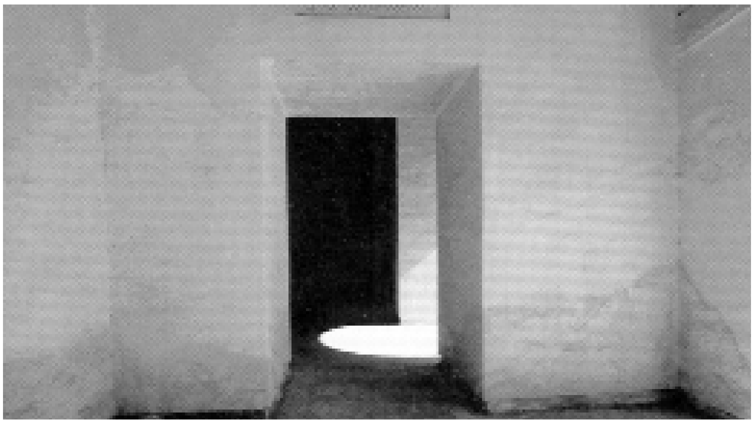
تواصلا مع ما جاء ذكره في البيان لا يوجد عندنا ما يمكن أن نطلق عليه نصبا تذكارية ، كل ما هنالك محاولات تزيينية لا تخلو أحيانا من القبح ولا تطال مفهوم النصب التذكارية ، وكما يقال إذا كانت حضارة الدول تقاس بطول السكك الحديدية لديها فان جمال الدول وحضارتها وتقدمها يقاس أيضا بما لديها من تماثيل ونصب تذكارية ، ذلك وان أجمل المدن تلك التي تستقبلك بإبداعات فنانيها ونحاتيها ومهندسيها ولطالما اشتهرت هذه الدول من خلال وعبر أعمالهم الخالدة ، لقد كان النحت ولا يزال من أصعب وأجمل أنواع الفنون فهو اللغة التعبيرية الأقوى حضورا والأكثر مهابة .

واقع الحركة التشكيلية :

إن شخصية الحركة التشكيلية في البحرين لم تتكامل بعد وغير قادرة علي التصدي لمشاكل وأزمات الفن ويرجع ذلك إلى كثير من المسببات منها ضعف الدعم وعدم توافر المعاهد والدراسات الفنية والجمالية وحركة النقد الجادة إلى جانب إنها جاءت مستوردة ومنقولة من اتجاهات وأساليب وتقنيات حديثة الأمر الذي جعلها خاوية كالأنبوب وبعيدة عن الاستجابات ، إن إعادة إنتاج ما أنتجه الغرب لا يضيف شيئا لواقع الحركة التشكيلية في البحرين ، لا يمكننا التفكير برأس غيرنا، إننا أبناء البيئة والثقافة والحضارة التي تشربنا بها وهذا لا يمنع أبدا الاستفادة من تجارب الغير وأخذ ما هو مفيد وإيجابي، توجد بعض المحاولات من بعض الفنانين الجادين ولكن ...

إن الفن وصل إلى متاهات لا حد لها من العبثية واللعب في العالم المتقدم وهذه نتيجة طبيعية نظرا للتطورات السريعة والمتلاحقة في جميع المجالات الثقافية والاقتصادية والاجتماعية والفنية .

ظهور المدارس والاتجاهات الفنية والمراحل التي مر بها الفن جعلت من الفنانين يبحثون في ذواتهم وفي الحاضر الذي يعيشونه فجاءت ما جاءت به الحركات الفنية مواكبة تماما للمعطيات الحضارية التي يعيشون.■



صورة للفنان علي محمد علي / البحرين

التجسيد والتشخيص في الفن المغربي

فريد الزاهي *

محددات أولية:

قليلة هي الأبحاث الجمالية والتشكيلية التي تطرقت إلى جذور ومظاهر سيادة التوجهات التجريدية في الفن المغربي والعربي المعاصر(١). وفي الغالب الأغلب، يتم إرجاع نشأة الحركة التجريدية بمختلف تياراتها ونزعاتها إلى التكوين الذي حظي به الفنانون العرب والمغاربة بالمدارس والأكاديميات الفنية الغربية. والحال أن التراث العربي والإسلامي منذ القرن الأول للهجرة قد اتجه، إلا في تأويلاته الفارسية ثم العثمانية، إلى منح الحظوة لفن الزخرفة والخط وتطويرها في فن كلي هو فن المعمار. إن هذا لا يعني أبدا أن العرب لم يعرفوا التصوير التجسيمي التشكيلي منه والمنحوت. فقد أثبتت الحفريات الحديثة أن الأمويين، اعتمادا على مصورين مسلمين ذوي أصول فارسية وغيرها، قد زينوا قصورهم وحماماتهم بمختلف أشكال المجسمات، وأن العرب والمسلمين برعوا أيضا في فن المنمنمات (تصاوير الواسطي المجسدة لمقامات الحريري). وهو ما يدل على أن التفاعل بين التجريدي والتجسيمي ظل حاضرا في صلب الممارسة العربية الإسلامية لفن التصوير.

من ناحية أخرى لا يخفى أن الزخرفة والخط العربي قد فتنا الكثير من عمالقة ورواد الفن الغربي الحديث والمعاصر، خاصة منهم أولئك الذين زاروا بشكل مباشر البلدان العربية وبلدان المغرب العربي (بول كلي، ماتيس وغيرهما)(٢). إن هذا يؤكد أن

* باحث من المغرب.

المنحى التجريدي في الفن العربي الحديث والمعاصر، وخاصة منذ الخمسينيات من القرن الماضي قد جاء ثمرة لعمليتين متداخلتين: التعامل الحضاري الداخلي مع معطيات الفنون العربية المعمارية منها والشعبية، والاستيحاء الضمني، الواعي واللاواعي، لمعطياتها الفنية والرمزية باعتبار حضارة الإسلام حضارة العلامة بامتياز، وفي الآن نفسه التفاعل الحواري للثورة التجريدية كما تجسدت في الفن الغربي مع كاندانسكي وبيكاسو وغيرهما. غير أنه من اللازم هنا أن نثبت بأن هذا التفاعل قد جاء فقط ليفجر تلك العلاقة الدفينة التي يبلور فيها الفنان العربي والمغربي نوعية استبطانه وتطويره للمعطيات التشكيلية التي تزخر بها ذاكرته البصرية. فضلا عن ذلك فإن التعامل الرمزي مع الذاكرة البصرية يمثل في نظرنا، الطريقة التي صاغ بها الفنانون العرب والمغاربة تصورهم الخصوصي للتجريدية، بل وأيضا العملية التي من خلالها طوروا باستمرار سبل تفعيل وتجديد معينهم البصري، والتي بلوروا بواسطتها سمات هويتهم التشكيلية الخصوصية.

لذا، ليس مرمانا هنا البحث في الرمزي من حيث هو استعادة مباشرة لمكونات الخيال الرمزي أو بنيات المتخيل (كما حددها جلبير دوران)(٣)، باعتبار أن هذا البحث ثانوي بالعلاقة مع ما نرغب في البرهنة عليها. إن هدفنا الأساس هنا يكمن في تحليل ومناقشة فرضيتين أساسيتين تحكمتا في صياغة التاريخ المعاصر للفن التشكيلي بالمغرب، بل وفي العالم العربي أيضا:

أ- إن تاريخ الفن المغربي ينقسم إلى مرحلتين أساسيتين: مرحلة الفن الحديث وتمتد من بدايات القرن العشرين إلى أوائل الخمسينيات، وقد عرفت مزيجا من الواقعية المطبوعة بالأكاديمية، والتشخيصية الفطرية، ثم مرحلة الفن المعاصر. وانطلاقا من ذلك، فإن المدخل الأساسي إلى التجريدية ومن ثم إلى المعاصرة قد تم أساسا على يد أحمد اليعقوبي (١٩٣١-١٩٨٧)، وخاصة في لويحاته ذات المنزع الحلمي و«السريالي»(٤)، التي تتعامل مع الظواهر المرئية بنوع من الحرية الإبداعية الشخصية. إن هذه التجربة الرائدة التي جعلت من هذا الفنان وقتها أهم فنان مغاربي في المستوى العالمي، بحيث ظل يعرض في أوائل الخمسينيات في رواق «بيتي بارسون»، أحد أكبر أروقة العرض الأمريكية، لم يكن لها أن تزج بالفن المغربي في التجريدية بعد أكثر من نصف قرن من التشخيصية لو أنها لم تتعامل تعاملا رمزيا مع مكونات الواقع المرئية، ولم تستبطنها معيدا صياغتها صياغة تشكيلية جديدة. وسوف تعرف التجريدية اكتمالها بالمغرب منذ بداية الخمسينيات مع أعمال الجيلالي الغرباوي (١٩٣٠-١٩٧١) المتميزة بغنائيتها وحركيتها.

ب- إن هذا التعامل المعطيات الرمزية والبصرية قد شكل خزانا مشتركا للفنانين المغاربة بجميع اتجاهاتهم، بحيث أدى ذلك إلى تعميم نمط خاص من الفن التجريدي يهتم اهتماما بالغا بإدخال مكونات بصرية تشخيصية وصياغتها وفقا لتعامل جمالي جديد. وهو الأمر الذي يدفعنا إلى القول بأن الرمزية التشكيلية، حين تغدو مكونا ضمنيا من ضمن مكونات «الاستراتيجية التشكيلية»، تخلخل خلخلة جذرية التعارض التقليدي بين التشخيصية والتجريدية وتمنح الإمكانية للفنان لتجذير هويته التشكيلية.

ج- إن التعامل الرمزي مع الذاكرة البصرية، الشخصية والجماعية والسعي نحو توظيفها، بشكل واع أو لا واع، في صياغة رؤية تشكيلية جديدة هو ما يمثل الأرضية الفعلية لصياغة هوية العمل التشكيلي ومعها هوية الفنان المغربي.

د- إن استمرارية هيمنة التجريدية وطابعها الإبداعي والتجريبية التي تقوم عليها تستند إلى التقاسم الذي يعيشه التشكيلي بين موضعة التخييل الذاتي وتذويت المخيلة البصرية المشتركة. إن هذا التحديد من جانبنا، يمكّننا من تلمّس خصوصية الرمزية المرئية وانتزاعها من طابعها الاصطلاحي والعرفي المتواضع عليه، بالشكل نفسه الذي يعمل به الفنان على تحويل هذه المرجعية الخارجية المشتركة إلى «مرجعية» داخلية متباعدة إن لم تكن منفصلة عن

أصولها البينة والبائدة.

بهذا المعنى يشكل الرمزي نمطا عاما يتجاور فيه الطابع للمركز (بوصفه بناء بصريا يحيل على معنين على الأقل: ظاهر وباطن)(٥) مع الوجهة أو الوجهات التي تعمل على استكناهه وتشغيله ومن ثمة تحويله وتشذيره وإعادة صياغته. إن المحدد هنا ليس المعطى الرمزي، ولا النمط الذي ينتمي إليه، وإنما هو الاشتغال الجمالي عليه من قبل الفنان، والآثار الفنية التي يخلقها باعتبارها عناصر ممارسة وسلوك جماليين.

ولأن التشكيل تصوير، حتى وهو يشتغل على الإشارات والعلامات والرقوش والموتيفات غير الدالة بذاتها، فإن الصور التي تشكل تركيبة العمل الفني ذات بنية بلاغية كامنة أو معلنة. هذه الصور (بالمعنى البلاغي للكلمة) تقدم نفسها في نمطين دلالين أساسيين: الدلالة الظاهرة أو التقريرية والدلالات الخفية التي تستثير إما المعطيات المرئية والثقافية المشتركة وإما الذكاء التأويلي والبصري للمتلقي. ولأن الدلالة ليست المرمى المباشر للعمل التشكيلي فإن المؤثرات التي تنجم عن العلاقة مع العمل الفني تخضع للتنظيم، سواء باللغة أو بالفكر أو في الطبقات المتعددة للاوعي.

إن موقع الرمزي هنا إذن هو ذلك التفاعل بين مكونات العمل التشكيلي وحمولاتها البصرية والفعل التأويلي للمشاهد، باعتبار أن البناء الرمزي لا يتأسس إلا في منحيين: باتجاه مرجعياته والفعل التكويني للعمل الفني، وباتجاه الفعل البصري للمتلقي ونشاطه الإدراكي والتأويلي. غير أن الرمزي ليس فعلا أو عملية هنا، كما هو الحال في اللغة. يقول ر. دوبري بهذا الصدد: «الصورة ذات فضائل لأنها رمزية، أي أنها تعيد لحْم وتكوين المشتت. لكن لكي يقوم الرمز بالتجسيد أو إعادة التجسيد عليه، بالرغم من الآلية المنطقية للاكتمال، أن يحتسب في لعبته حضور شريك خفي. فمن يوحد يحسن فعلا، لكن وحدها الإحالة على البعيد، أي على طرف ثالث ترميزي تمكن صورة ما من إقامة علاقة معينة مع رائيها، وبطريقة غير مباشرة بين الرائين أنفسهم. بكلمات أخرى، ليس ثمة من تبليغ بدون تعال ولا طاقة من غير فارق الارتفاع. فبنية التعالي والتجاوز والارتفاع (...) تفسر وتعطي الإمكانية للترابط والتعالق. ولأن هناك فوق المجموعة غياب أساسي يلزم إصلاحه فإن الصورة والكلمة يشتغلان كعاملي ربط ووصل. لكن الشيء المعتمد (كان صورة أم كلمة) لا يخلق أثر الغياب الذي نسميه معنى، بل إنه يستلزمه»(٦).

إن هذا يعني أن الصورة، خلافا للكلمة، تنهض على «براءة دلالية مباشرة»، وأن «الجمل البصرية» التي يركبها الفنان لا تنم عن ضرورات تركيبية على غرار التركيبات النصية والجملية المعروفة. فالصورة رمزية بامتياز وسعيها إلى الكشف عن المعنى ووهبه للرائي متأصل فيها وليس بالضرورة نتاجا لتركيب أو اشتغال معين لدوال معينة مهما وسمت هذه الدوال البصرية بأنها «متخيلة». إن المعنى التشكيلي بصري، وهو ما يفصح عن تلك الحرية الأصيلة والأصلية في الصورة (التي تحدث عنها رولان بارث) والتي وسمها بالإيحائية.

الرمزية والذاكرة البصرية في الفن المغربي:

تحتل الذاكرة البصرية في الفن التشكيلي المغربي موقعا مركزيا بحيث إن التجربة التشكيلية المعاصرة بالمغرب قد جعلت منها إطارا مرجعيا تستمد منها معطيات تجددها ومنابع اشتغالها وتستوحي منها عناصرها الأكثر تعبيرا عن ديناميتها الداخلية. وليس يخفى هنا، أن التحولات التي عرفها التشكيل المغربي المعاصر، خاصة مع أحمد الشرقاوي (١٩٣٤-١٩٦٧) والجيلالي الغرباوي وفريد بلكاهية (١٩٣٨-...) ومحمد القاسمي (١٩٤٢-...) وغيرهم، تأخذ مكانتها الفعلية في سياقها انطلاقا من العمل الذي قاموا به في تجاوز صيغ الاستشراق التي ركزها «الفن الكولونيالي»؛ من جهة، والتجارب «الفطرية» التي

أنتجتها هذه المرحلة الجنينية (مولاي أحمد الإدريسي (١٩٢٣-١٩٧٣) ومحمد بن علال (١٩٢٤-١٩٩٥) مثلا).

إننا نعني هنا بالذاكرة البصرية، ذلك الرصيد الهائل التاريخي والمتحول، ذا الطابع المشترك، الذي يختزنه الفنان بصريا، والذي يجد موطنه الفعلي في البنية الثقافية، سواء في جوانبها العالمة أو الشعبية. على هذا النحو يمكن الحديث عن فئات بصرية محددة، تبدأ بالأشكال والرموز الأكثر إغراقا في التجريد أو الرمزية (مما تتضمنه فنون العمارة العربية من نقوش وتوريق وغيرها)، لتنتهي بالأشكال والتصاوير التشخيصية النابعة من عمق التراث المحلي أو العربي الإسلامي أو الغربي، مرورا بالصور الذهنية والحلمية الشخصية أو الجماعية المتخيلة التي تجد في المرئي ممكنات تعبيرية لها.

من ثمة، فإن الاشتغال التشكيلي وفقا للزخم الذي تمنحه هذه الذاكرة قد شكل دوما مجالا للإبداع والتحول لدى ثلة مهمة من الفنانين المغاربة، وحذا بهم إلى البحث المضني والغني عن مواطن انغراس العمل التشكيلي في تربته المحلية، خاصة وأن السعي نحو العالمية في هذا المضمار لا يمكنه سوى أن يمر حتما بهذه السمة، إذ هي ضامنه الأساس إلى الانفتاح والأصالة. إن هذا لا يعني أن كل أو جل الفنانين قد وظفوا معطيات الذاكرة البصرية المغربية، بعناصرها جلها أو كلها. فثمة فنانون منكفئون على مادتهم البصرية الذاتية ولاوعيهم المرئي واللامرئي يسائلون فيه مكوناته الأكثر إبهاما ويمنحون، من ثمة، لهذه التجربة الداخلية بعدا جماليا، بعيدا عن كل ما يحيط بهذا العالم من فضاءات خارجية.

وإذا كان المخزون البصري ذا علاقة مباشرة بالجسد، سواء شكل الجسد فضاء له (كالوشم) أو امتدادا لمهارة أحد أعضائه (كفن البساط أو الزربية) فإن الشبكة الرمزية التي يدخل فيها الجسد موضوعا من ضمن الموضوعات الأخرى، كبيرة ومعقدة بحيث إن الرقيات والحروز والتمائم والطلاسم تدور في معظمها حول قضايا تطبيبية أو لها علاقة بالمحبة(٧)، مما يجعلنا نزعم بأن الجسد أحد المحاور المركزية لهذه الذاكرة، ومنبع خصب من منابعها حتى وهو يستبين بشكل مجازي أو رمزي. فهو منتج لهذه الذاكرة وفضاء وسند وموضوع لها في الآن نفسه. لكن كيف تتم هذه العلاقة وهذا التحويل ووفقا لأي تناول وانتقاء واستحضار؟

ثمة في الرمزية التصويرية للجسد والعلامات والرموز البصرية، كما بلورها التشكيل المغربي المعاصر، أنماط رمزية متعددة يمكن تحديدها وحدها كما يلي:

. **الرمزية الأولية:** ونعني بها أن العمل التشكيلي يستلهم تفاصيل وجزئيات جسدية معينة تحيل على فرشات رمزية لاواعية أو متداولة، بحيث تنبني العلاقة الرمزية والعلاقة الجمالية على نوع من التواطؤ المسبق بينهما، إلى درجة يتحول المضمون المصور بذاته قابلا لاستثارة حمولة معينة. وفي هذا المضمار تندرج، بالرغم من الاختلافات الشكلية والتشكيلية والفنية والموادية بعض أعمال المحجوبي أحرضان (١٩٢٤-...) في استلهامها «السريالي» للعين وأعضاء الجسد، ومحمد الحميدي (١٩٤١-...) وفريد بلكاهية، في تحويل اليد والوجه والعين وتداوير الجسد إلى فضاءات رمزية.

. **الرمزية الكلية:** وهي تتمثل في استيحاء الجسد في كليته التعبيرية مع التركيز على صوغه وفقا لمنظورات ورؤى معينة، وأحيانا تغريبه تبعا لتصور جمالي أو عجائبي أو أساطيري (وذلك حال أعمال عزيز السيد (١٩٤٦-...) وسعد الحساني (١٩٤٨-...) ومحمد أبو الوقار (١٩٥٢-...) وعباس صلادي١٩٥٠-١٩٩٣) وبوشتى الحياني (١٩٥٠-...)).

. **الرمزية الكونية:** وتتصل باستيحاء الرموز الأساسية العامة المحيلة إلى قضايا الوجود الكلي سواء

عبر مشكلات بصرية عمومية أو خصوصية، وهي بالتالي نوع من التأمل البصري في اللامرئي (ولها حضور غير متعادل لدى محمد القاسمي وفريد بلكاهية وفؤاد بلامين (١٩٥٠-...) ومحمد شبعة (١٩٣٥-...) وبوشتى الحياني (١٩٥٠-...) ....).

ـ الرمزية التخطيطية: وهي بناء من العلامات المكثفة، شبيهة، إلى حد كبير، بالتخطيطات المجردة التي تستعمل في الوشم والبساط، ولعل أحمد الشرقاوي ثم فريد بلكاهية أبرز من شغلها بشكل إبداعي خلاق في لوحاتهما.

إن هذه الأنماط قد تشتغل مفردة أو مجتمعة، وقد تميز مراحل متعاقبة لدى الفنان نفسه. وهي تمكننا من الاقتراب من المنظورات التي يبلور من خلالها التشكيليون المغاربة رؤيتهم للوحة وللعالم والوجود من خلالها. كما أنها من ناحية أخرى تجعلنا نقف على نوعية التقنيات التي بها يركبون عناصر ومكونات العمل التشكيلي في اتجاهات متعددة.

الجسد الرمزي:

ليس من شك في أن الجسد يشكل محور العمل التشكيلي والتصويري بصفة عامة. والحقيقة أن المشكلات التي عاقت تطور تصوير إسلامي تعود في جوهرها إلى مشكلة تصوير الجسم (الإنساني والحيواني)، بحيث إن الفن الإسلامي قد نما وتطور وهو خاضع لعقدة استحضار الغائب من جهة ومتخوف من السقوط في إنتاج الأشباح أو تحويل حرفية الصورة إلى شبح (إذ الصورة لغةً تعني الوثن والجسم والشبح في الآن نفسه). وقد دللنا، في بحث آخر(٨)، أن التجربة الفنية المعاصرة مسكونة بتصوير الجسد، سواء بشكل جزئي أو «كلّي»، وأنها في عمومها، سواء بشكل واع أو غير واع، تشتغل وفق محددات التصور الإسلامي للصورة وإن كانت تحذوها في ذلك دوافع ومرام خصوصية. فالشكل الذي يأخذه الجسد (سواء لدى فريد بلكاهية، أو المحجوبي أحرضان، أو سعد الحساني أوعباس صلادي، أو أبو الوقار وعزيز السيد... الخ) شكل مجهول الهوية لأنه مجهول الوجه في الغالب الأعم (والوجه هوية الجسد والشخص كما نعلم)، كما أنه في أحيان كثيرة جسد بلا رأس، أي جسد خام مقتطع من سياقه التواصلي الاجتماعي، مأخوذ في عمقه البصري الحركي و «الغرائزي».

فلدى محمد القاسمي وبشكل مغاير لدى سعد الحساني وعزيز السيد، يجد الرائي نفسه أمام جسد هلامي لا يظهر عن هويته ولا عن مفاتنه، بل يظل محمولا على هوى مظهره. إنه جسد فينومينولوجي، إذا شئنا القول. إنه جسد يندمج اندماجا في اللوحة، ويخفي تفاصيله في مساحاتها اللونية والتخطيطية، وكأنه بذلك يغدو شبحا وصورة رمزية الهدف منها لا محاكاة الواقع وإنما التلميح له فحسب. من ناحية أخرى تشتغل هذه الوضعيات في اللوحة في حركيتها وقربانيتها. وقربانيتها ليست غير تلك المجهولية الملغزة التي تمنح بها نفسها للمشاهد.

يخفي الجسد عنا تفاصيله الوجهية والجسدية لكي يفرد نفسه، في الغالب، لـ «معنى» ممكن، أو بالأحرى لإشارة ممكنة. فإذا كان التصوير التقليدي الغربي للجسد في الفن الغربي يقدمه في إطار فضائي ووضعيات محددة، فإن الجسد هنا يتحول إلى مجرد مكون من مكونات اللوحة حتى وهو يحتل صدارتها. إنه لا يشير إلى أي شي غير ما يمنحه للرؤية. بل إن اكتساحه للوحة أحيانا يحوله إلى فضاء يستجذب مؤثرات لونية وتشكيلية أخرى تساهم في خلخلة وضعيته المركزية. وكأننا في حقيقة الأمر هنا أمام لعبة يروم بها الفنان محو، أو على الأقل حجب هذا الجسد الفارغ المستعرض نفسه. بهذا النحو تتم مسرحة الجسد وفق جدلية سحيقة هي جدلية الحجب والرؤية، تمكن الفنان من عدم السقوط في تجريد الجسد تجريدا مطلقا، وفي الآن نفسه من ترميز حضوره ولفه بمحددات وجودية جديدة. ولأن الجسد هنا واقع بين الاكتمال والاندثار فإن الحركة التي بموجبها يجمع تلابيب وتلافيف حضوره الممكن تتطلب عملية أخرى هي عين المشاهد من حيث هي عين غير

بصاصة ولا تستجدي الإبصار الغريزي بقدر ما تغدو عينا مدركة وباحثة ومتسائلة في الآن نفسه.

تتبدى الرمزية الجسدية بشكل أولي، وداخل العملية نفسها في بعض لوحات المحجوبي أحرضان الأولى. فولوع هذا الأخير بالوجه وتمثيليته الجسدية، لا يخرج عن محددات إعادة الصياغة التي تحدثنا عنها. ذلك أن غرض أحرضان ليس البورتريه وإنما، على غرار فرانسيس بيكون، وبمنطق مغاير وأقل سخرية وعنفا، إعادة تشكل فضاء الوجه. غير أن وجوه فناننا تكثيفية بحيث إن العين تحتل من الوجه حجما أكبر من المعتاد وتتسربل بتعبيرية تمكنها منها لعبة الصياغة الخطية واللونية للوحة. من ثم يحمل هذا التوكيد على العين شحنات ترميزية تقدم للمشاهد بذرات معنى تواصلي قابل للترجمة إلى دلالات ممكنة. ولأن العين مركز الوجه و«باب النفس الشارع» (على حد قول ابن حزم)، فإن ممكناتها الحكائية تكبر مع ما يمكن أن تستثيره (إذ الرمز استثارة كما يقول تودوروف(٩)) من عناصر حاضرة أو منسية في مخيلة المتلقي.

إن هذه الرمزية ذات الطابع الشذري والتشذيري تتحول لدى فنان آخر هو الحميدي، خاصة في أعماله الأولى إلى هندسة تعبيرية يتم اختزال الجسد من خلاله إلى مكوناته الأكثر لغزية والأكثر احتمالا للتأويل. فعبر الاستدارات الموحية إلى الأرداف والعضو الأنوثي والأشكال القضيبية يخلق الحميدي عالما بسيطا من الأشكال تتخذ في حجمها ومنظوريتها دلالة تتجاوز بشكل واضح الدلالة الجنسية، لتوحي باهتمام الفني بقضايا التواصل الجسدي ولغْزية مكامنه وتعالي وتعقُّد معطياته المرئية. إن الجسد هنا يتم تشكيله على نحو بلاغي مجازي بحيث يدل الجزء على الكل في استرسال تخيلي يمنح للمشاهد إمكانية الاستغناء عن الجسد في كليته لصالح الاستمتاع الجمالي والبلاغي بمكوناته الدالة. من جهة أخرى يمنح الفنان هنا لنا إمكانية تجاوز المحجوب إلى المرئي، وتجاوز المرئي إلى اللامرئي، بحيث تتشكل اللعبة التشكيلية وفقا لمبدأ مزدوج: الكشف والاختزال الرمزي.

أما لدى فريد بلكاهية فإن الجسد لا يأخذ هذا الطابع المركزي في الغالب إلا في لوحات بعينها تستعيد لصالحها مسكوكات رمزية (كالخمسة، وهي اللوحة التي توجد الآن بمتحف الفنون الإفريقية والأوقيانوسية بباريس). والحقيقة أن العمل الذي يقوم به بلكاهية له طابع خاص من حيث إنه يوهم بمحاكاة الصورة الشعبية المتداولة بكل حمولاتها الوقائية. بيد أن التفكيك الذي يقوم به لهذه الدلالات العرفية يكمن بالأساس في اشتغاله على مادة وحامل جديدين يتمثلان في الجلد والحناء والأصباغ الطبيعية نباتية كانت أو غيرها. من ناحية ثانية فإن الشكل الذي تأخذه اللوحة عادة لدى بلكاهية هو العملية التي ترافق أغلب أعماله. إضافة إلى ذلك فالأشكال النافرة والعمودية تتمازج مع الأشكال الغائرة بحيث يمكن القول بأن الرمزية الجسدية لدى هذا الفنان تتجاوز ثنائية المذكر والمؤنث وتولج أحدهما في الآخر بغية التوكيد على كيان وحّاد قابل للتعبير عن الكلية الأنطولوجية للجسد وطابعه العابر للتقسيمات المظهرية. بيد أن هذا لا يعني أبدا تخليا عن الدلالات الأصلية المرتبطة بكل شكل رمزي على حدة؛ فالعمل التشكيلي يغرق هذه العمليات الترميزية في فضاء بصري من العلامات (الوشم، علامات الحناء...)والتدخلات تنمحي معه خصوصيتها الرمزية المتداولة وتنبني معه الشبكة المعقدة التي يرغب الفنان في إدماج المشاهد داخلها، باعتبارها شبكة قدسية تحيل مساربها على تفاعل ممكن بين بشرة الأضحية وبين العين والفضاء التشكيلي.

وتفصح التجربة الخصوصية لعزيز أبو علي، الفنان الذي عاش مغتربا بمدريد وتوفي بها في عزلة كاملة، عن إمساك خصوصي بالطابع المأساوي للجسد. وقد كتبنا سابقا عن تحويل الجسد إلى علامات للموت لدى هذا الفنان، ما يلي: يحق لنا

التساؤل إذا لم يكن تجزيء الأجساد المعصوبة وحجبها وتحويلها إلى مومياءات... تجاوزا لذلك الاختلاف القاسي الذي يثوي خلف الغيرية المحجوزة. فهذه الكائنات الكافكاوية المسكونة بالعجز واللاتحدد والانمحاء أجسام نخالها نثارا من جثث، بالرغم من أنها تحيل إلى نظرة مأساوية للوجود وانكفاءٍ اكتئابيٍ على الذات حتى الموت(١٠).

وربما كانت تجربة محمد أبو الوقار، في هذا السياق، إلى جانب تجربة عباس صلادي، ذات وقع وموقع خاصين. فإذا كانت الوسائط المتعددة التي يمتلكها أبو الوقار (سينما، فوتوغرافيا، فيديو، تشكيل) تمكنه من استبطان هيجانه الذاتي، ومعه هيجان العالم، واستكناه دائريته المدوخة ومتاهاته العكرة، فإن اللوحة تشكل، بالنسبة له مجال ضبط إيقاعية هذه الحركية المتشنجة والعنيفة التي يشكل الجسد موطنها ومرتعا لاختمارها والإفصاح عنها. إن الجسد لدى أبي الوقار متشذر وكنائي. إنه عبارة عن بطن أو أياد أو أرجل متأرجحة في الفضاء، تكاد تخرق بدن اللوحة وتنشد (بلعبة منظورية) باتجاه عين المتفرج، منبثقة بتهيج حاد من مصدرها اللوني وخلفيتها الآهلة بالكائنات، حالمة بالطيران بأجنحة مرئية ولا مرئية. بهذا المعنى يتحول الجسد المادي المتشذر إلى كيان متسام، يتوق بعنف إلى عمودية شبه ميتافيزيقية، تسوقه نحو حوافي اللوحة وحوافي الوجود. فاللوحة وهي ترسم هذا الجسد المبتور والمجازي تسعى إلى جعل المرئي نفسه حدا عنيفا للوجود ومساءلة نافرة وفائرة لممكنات انفتاحه اللانهائية. وهذا بالضبط هو ما يبرر ذلك التشذر الانفجاري الذي يتابع به الفنان تضاريس وآفاق الآخر ومنفتحات الكون. وكأننا هنا أمام تذمر عاشق من المحسوس، يستعيض عن ذاك النفور الآسر بتصوير للجسد الملائكي المجنح، ويمحو الجسد البشري بتضمينه في تشكيلة أكثر قوة وأكثر تخييلية. بل هذا بالضبط هو ما «يفسر» جذبة الجسد الوجودية وإيقاع تحولاته الهائجة، بكونها سعيا نحو خلق فضاء صوفي يعيش من خلاله الجسد تجربة التسامي والتوحد بالآخر الأكبر سواء كان ملكا أو غيره. إن اللوحة تغدو لذلك، فضاء لامتلاك وسحر الجسد في ثورته اللانهائية.

غير بعيد عن هذا العالم، لكن بمتخيل خصوصي، يمسرح عباس صلادي كائناته تبعا لحكاية أسطورية شبه شخصية. فعالم هذا الفنان، الذي كان يرسم وسط ساحة «جامع الفنا» العتيقة بمدينة مراكش، آت من مكامن الذاكرة والمتخيل، تتمازج فيه بشكل تضادي آسر العناصر الحيوانية والإنسانية والنباتية والجامدة واللامتحددة. ولأن المصادر الأساس لتشكيلية صلادي وجمالية لوحاته هي التصاوير الشعبية التي تؤثث متخيلنا الطفولي، فإن محاكاته الخصوصية لهذه العوالم تمكنه من إعادة صوغها وفقا للمكونات الذهنية للمتخيل الشعبي بكامله، بحيث يتحول الجسد الإنساني إلى جزء ممكن من تقاطيع الوجود الكلي. إن هذه النظرة الكلية (التي تميز أيضا الحكاية الأسطورية والتصاوير النابعة منها) تمكن الفنان من التركيب الرمزي للوحة ومكوناتها البصرية، بحيث تغدو بدورها بحثا في الأصول والمآلات والتكوين والخلق (وهي مميزات الأسطورة كما يحددها عالم الأديان ميرسيا إلياد ومعه علماء الأنثربولوجيا). إن المزاوجات الخلْقية لصلادي تسعى إلى إعادة خلق العالم وفقا لمتخيل جديد ينطبع بالمأساة والمرح في الآن نفسه. من ثمة، فإن كائناته وديعة وغير إنسانية كلية. إنها غير ذات هوية محددة. بل إنها غير ذات وجه (والوجه موطن الهوية). إن هويتها الجديدة كونية، أساطيرية وشخصية معا. من ثمة، إذا كان ثمة من فنان منح للذاكرة التصويرية التشخيصية مكانها التشكيلي الإبداعي في المغرب فهو بالضبط عباس صلادي، أكثر مما يسمى فنا ساذجا أو خاما، يفترض فيه أن يكون على صلة مباشرة بتلك الذاكرة وبصماتها الساخنة.

بيد أن هذا الطابع الحكائي ذا المصدر الأسطوري

والمقدس قد نجده مرتحلا هنا وهناك، بشكل خفي أو معلن، لدى هذا الفنان أو ذاك. فلدى بوشتى الحياني مثلا يتبدى هذا الانزلاق من خلال استعادة حكاية أصلية مركزية هي الحكاية الآدمية، ووجه أصلي توسطي بين عالم الإنسان والعالم الإلهي هي صورة الملَك. غير أن هذه الاستعادة المحتشمة تارة، والمعلنة والأكيدة أخرى، يتم استغراقها في عوالم وفضاءات ووسط كيانات تتخذ هي نفسها وجهة رمزية: أعني تواتر الشموس والأقمار والمثلثات والدوائر الحلزونية المكثفة المحيلة إلى البيغ بانغ أو الانفجار التكويني للعالم. وبما أن ثمة انجذابا في هذه التجربة لتوظيف العناصر الكوسموجونية تبعا لخاصيتها الشكلية (المثلث والدائرة مثلا) فإن ما يطبع الحكاية الآدمية واشتغالها هنا، يخضع لنوع من التداخل يتحول معه الرابط بين الرجل الأصلي والأنثى الأصلية إلى كيان مجنح وتوحيدي، بحيث يغدو الملائكي، في هذا التأويل التشكيلي، صورة مركبة لطرفي الإنسي ووجها ممكنا من وجوهه ووِجهاته. إن الجسد الملائكي لدى بوشتى الحياني ليس أصلا للإنسان بقدر ما هو ممكن من ممكناته الراهنة والصورة التركيبية الضرورية للانقسام الطارئ الذي كان في أصل تكون الإنسان. بهذا المعنى يتم إعادة صياغة الحكاية الآدمية وفقا لخطاطة لاواعية جديدة، تؤكد، فيما تؤكد عليه، على التفاعل بين فضاء الحكاية (المنزوي في الغالب في جزء من اللوحة، حين لا يستقل بنفسه في لويحات مستطيلة صغيرة) وفضاء اللوحة وامتداداتها التشكيلية في الأعمال الأخرى. يبدو هذا التفاعل واضحا في كون المثلثات التي تتلامس في مستوى القمة تشكل أحيانا شيئا شبيها بالأواني المتصلة التي تقيس الزمن، وتتحول، عبر لعبة تشكيلية خاصة، إلى جسم، بحيث يغدو المثلث السفلي فضاء للجسدي، حتى وهو يعين الجسم الآدمي أو الجسد الحوائي. إنه من ثمة مثلث الجسد ومثلث الكينونة في آن واحد: الأنثوي والذكوري والملائكي.

صمت اللغة والتجريد المرئي:

حين اكتشف التشكيليون المغاربة جمال الخط وجدوا أنفسهم في علاقة فتنة غريبة وشائكة. فالحرف ذو مرجعيات زخمة في التراث الديني والصوفي، ومعياريته القدسية أكبر من أن تندرج بحرية في الفضاء التصويري، وأصعب من أن يتم استيحاؤها في غيبة معطياتها الدلالية الرمزية. كما أن الأبعاد الرمزية للحروف، والتي تطورت بالأخص في حضن التجربة الصوفية، ومنابعه الملغزة التي أرساها النص القرآني جعلت من انتقاله من مجال الخط (وهو فن وصنعة قائمة بذاتها) إلى متاهات ومغامرات اللوحة التشكيلية المعاصرة عملية معقدة وتتطلب من الحذر والإبداع الشيء الكثير، هذا بالرغم من أن الخطاطين المسلمين قد تجاوزوا بالخط أحيانا مجال الكاليغرافيا التقليدي، ليمنحوه بعدا تصويريا وتشخيصيا.

ولأن الحرف المكتوب صورة، وعمله أقرب إلى التصوير، ولأنه من ناحية أخرى جسم اللغة المشخص(١١)، فإنه يغري بالتوظيف ويجذب اهتمام التشكيلي، غير أن هذا التوظيف لا يمكن إلا أن يدخل اللغة في لعبة جديدة لا مجال فيها للتواصل، ولا أهمية كبرى فيها للاحتراف الكاليغرافي. إن المعطى اللغوي والحرفي يتحول إلى عنصر مرئي مجرد من مركزية مدلولاته ليأخذ أبعادا جديدة يكتسبها من اندماجه في فضائه الجديد ونسيجه البصري.

هذه التجربة العسيرة والمشكلة هي التي عبرت عنها تعاملات الفنانين القلائل الذين استهوتهم لعبة الخط والكتابة فتعاملوا معها جزئيا كعبد الله الحريري (١٩٤٩-...) أو كليا كالمهدي قطبي (١٩٥١- ...). والحقيقة أن الطابع الإشكالي لهذا التعامل ينبع من خاصيتين: كون فن الخط اعتبر أحد الفنون البصرية الإسلامية الأساس، من جهة، وكونه اعتبر دائما بين الصنعة والفن، خاصة إذا علمنا أن المجال التشكيلي له موقف ضمني من الخطاط الذي

يعتبر (ضمنا أيضا) حرَفيا أكثر منه فنانا. فإذا كانت لوحات عبد الله الحريري تخضع لهوى الحرف في جماليته الكاليغرافية، فذلك أساسا كي تتلاعب بطابعه الشذري وتعيد تشكيله وفقا لمنطق التصغير والتكبير، وكي تجعل من تلك التكومات الشذرية المتراقصة منفتحا لفضاء اللوحة التصويري. إن العلامة هنا تأخذ وفقا لمكوناتها الأولى والأصلية. فليس ثمة من كلمات مفهومة أو قابلة للفهم، وإنما فيض متناثر من الحروف، يتلاعب به الفنان بحرية تفرضها عليه لعبة اللوحة بكاملها. وكأن اللغة تمنح بهذا الشكل نفسها للبصر أولا وقبل كل شيء لتستجذب في الرائي حسه الجمالي لا غير، أو كأن اللغة تعود، على يد التشكيلي، إلى منابع صمتها الأولى(١٢)، خالية من أي تدخل دلالي أو منطقي أو تركيبي. هكذا تُفرغ العلامة من طاقتها التركيبية ومن إمكاناتها الدلالية لتغدو بذلك كيانا سابقا على اللغة والتواصل أو متجاوزة لهما، أي جسدا حرفيا يتسربل بإمكاناته الحرة في الانزواء خارج كل منطق أو مقصدية تعبيرية مباشرة. إن الأهم في عمل كهذا هو ذلك التلاقح الذي يتم بين تشكيلية الحرف (كما قننها فن الخط العربي) وتشكيلية الفعل الصباغي، بحيث تنمحي الحدود بينهما ويأويان إلى مجال حركي وفضائي واحد.

بيد أن هذا الحضور «التشخيصي» للحرف ليس أبدا حضورا للغة، بل تغييبا لها واحتفاء لا بجوهرها وإنما بمرآها، أي بجانبها المادي الملموس بصريا، إذ اللغة تحديدا أصوات ونفس (كما تعرفها النصوص المقدسة واللسانيات الحديثة). لذا فإن تجربة المهدي قطبي، بخلاف الحريري، تسير بهذا التغييب إلى منتهاه، فتتحول لديه العلامة الخطية من علامة مقروءة إلى علامة غير متحددة وغير قابلة للفك. إنها تغدو مجرد رقم، أي تخطيطا مجردا من كل تصويت. فاللوحة لدى قطبي تنهض على عملية محاكاة للكتابة، يتم فيها تغييب مفهوم الكتابة نفسها.هكذا تتناسل «الحروف» وتتشابك في عملية تفيض بها اللوحة وتمتلئ بهذا الضرب من «الكتابة الفارغة». وهكذا بالضبط ما يجعل من اشتغال كهذا اشتغالا يهتم أساسا بالحركة التخطيطية أكثر من اهتمامه بالمنتوج الخطي (الحرف)، وتأويلا تشكيليا للعبة الكتابة من حيث هي لعبة تخطيطية لا لعبة تركيبية. إن «جمل» قطبي لا رادع لها فهي مهووسة بالتوالد اللانهائي، وهي إذ تتجاوز كل تعبيرية تسعى إلى خلق «لغة» جديدة خاصة وفردية، تدعونا إلى متابعة مسارب ومسالك وتداوير مصغرة، دقيقة وغير مألوفة، تتيه فيها العين وتعجز أحيانا عن اختراقها.

من ناحية أخرى، ربما كان المجال الذي راوده الفنانون المغاربة بنوع من الإلحاح وباستراتيجية تشكيلية تجديدية هو ذاك المتمثل في فنون الزخرفة والأشكال البصرية للوشم والبساط. وليس من قبيل الصدفة أن تكون تجربة المرحوم أحمد الشرقاوي رائدة وتأسيسية في هذا المضمار. وتكفي الإطلالة السريعة سواء على لوحاته وجمالها في المعرض الشامل الذي نظمه معهد العالم العربي بباريس في نونبر ١٩٩٦، كي يتبدى ذلك التعامل الخصوصي مع الأشكال التجريدية التي تحبل بها الفنون الشعبية.

من قبيل المفارقات التي تلمسنا بعض جوانبها آنفا، أن يكون أحمد الشرقاوي الذي تشبع بالخط العربي وأتقنه ومارسه حرفة واحترافا هو الذي يبتعد عنه في أعماله وأتقنه ومارسه حرفة واحترافا هو الذي يبتعد عنه في أعماله الفنية التي بدأها في أواخر الخمسينيات، خاصة بعد التحاقه بفرنسا. فقد اتجه اهتمام الشرقاوي بالأساس إلى ما سماه «علامات الأم» ويعني بها كل تلك الوشم التي تزين الجسد الأنثوي وحليته الثوبية والبساطية والمعدنية. إن هذه الأشكال الشعبية التي أغرم بها قد أفصحت له عن أشكال متحررة، بالتأكيد، من دلالية الخط وتزيينيته القدسية. فالأشكال الهندسية التي تتوافر في لوحات الشرقاوي سواء كانت مثلثات أو منحيات أو دوائر أو مستطيلات أو نقطا أو خطوطا منكسرة هي بهذا

المعنى العناصر الفصيحة التي يتحدث من خلالها الجسد الاجتماعي المغربي والتي تملك سننها الخاصة وترميزيتها المزدوجة: الأصلية والإبداعية التي يمنحها لها التشكيل(١٣). لقد أدرك الشرقاوي أن العلامة المجردة إلا من رمزيتها تمكن من الانفتاح الذي لا تتيحه إلا بشكل جزئي العلامة الكتابية واللغوية. من ثمة فإن التشكيلات المتناضدة تضفي على الرغبة التعبيرية ما يمكن تسميته تشخيصا مجردا للمعنى. إذ أن ما كان يهم الشرقاوي ليس الدلالة، من حيث هي كذلك، وإنما المعنى الأنطولوجي الذي يتصف باللبس والغموض والازدواج والتعدد. وهذا بالضبط ما يبرر توجهه نحو غنى العالم والمتخيل والرمزية الصوفية (خاصة لدى الحلاج). لقد كان الشرقاوي أول من أثار الانتباه إلى الإمكانات التي يتيحها الاشتغال على الرموز البصرية المتصلة بالحرف والفنون الشعبية، بل اتجه في بداياته إلى التعامل مع المواد الجديدة التي يبيحها هذا المجال كالنحاس مثلا. وإذا كان لنا أن نبحث عن علاقة ما ظلت ثاوية مع الخط، فسنجدها حتما في تلك اللوحات التخطيطية esquisses التي تم فيها الاستعمال الحصري للحبر الصيني والتي توحي ببحث عن «كتابة بصرية جديدة» تختمر فيها الأشكال والصور، وتقدم نفسها في شكل طروس تعلن عن ذلك البناء المركزي الذي ينهض عليه الشكل لدى الشرقاوي. من ناحية أخرى تمكننا هذه التجربة «الهامشية» من تلمس عشق الفنان لبهجة الألوان وتعددها، بالرغم من أنه يميل إلى مواترة معينة للبنفسجي والأزرق والأحمر، وهي تفاضلات تمنح نفسها للتأويل. بيد أن هذه الكثافة اللونية والشكلية لدى الشرقاوي تتركنا دائما أمام «مركز» معين أشبه بالعين (والعين لها حضورها الأكيد في أعماله) تطل منه اللوحة على نفسها وعلى الآخر. وفي هذا المركز بالضبط يتبدى ذلك النزوع الصعب نحو تجاوز ثنائية الشكل واللون، وهو تجاوز ينهض على الزخم الرمزي الذي تختزنه اللعبة التشكيلية.

الذاكرة البصرية وتجريد المشخص:

ليس بالإمكان، في هذا الحيز ، استحضار كل العناصر الإبداعية للعلاقة بين توق التشكيل إلى التحول إلى نظام علامات وخلق لغة بصرية جديدة (ولو على سبيل المجاز القولي) وبين هويته الرمزية. بيد أن ثمة تجارب تسعى، إضافة إلى ما حللناه، إلى خلق لغة ذات بعد خاص يمزج مزجا بين المكونات السيميائية الخصوصية للمرئي. هذا بالضبط ما تسعى إليه بشكل غير مبالغ فيه وأقرب إلى البديهية، الأعمال الأخيرة لمحمد شبعة(١٤)، بحيث إن ثمة عودة إلى ما يسميه هذا الفنان سذاجة تصويرية تحول اللمسات واللطخات إلى ما يشبه الحروف وتتعامل معها بعفوية قريبة من اللعب. بيد أن تجربة الحسين الميلودي (١٩٤٨-...) أقرب إلى هذه الرغبة بحيث إنها تخلق كيانات جسدية مصغرة تتجاوز وتتحاور وتتفاعل فيما بينها بحيث نجد أنفسنا وكأننا أمام لغة تواصلية من نوع يكفي وضع مقابلات صوتية لها كي تلج العالم السميائي.

يمكّن التأرجح بين تشخيص جزئي وتحويلي للجسد، وبين توظيف علامات ورموز هذا الجسد من تقصي النفي الذي يتم من خلاله خلق علاقة غير اختلافية بين الحضور والغياب، وبين المرئي واللامرئي، وبين الكنائي والحقيقي وبين المظهري والإظهاري. وحين تتمازج هذه العناصر داخل لوحة واحدة يتم التأكد آنذاك من إمكان التوافق الجوهري بين حد الصورة التشكيلية المعاصرة (باعتبارها اشتغالا مكثفا على الغياب، وتغييبا للحضور من حيث هو استدعاء تشخيصي) وبين الفعل الجمالي (باعتباره اشتغالا على الاستحضار والإظهار: إظهار ما قد يبدو أنه يهب نفسه لي كي يكون وجودي العيني والبصري دافعا له إلى الوجود).

إن هذه التجربة الحدية تجد منتهاها الأقصى في التفكير البصري في النور باعتباره عصب المرئي. وإذا

كان هذا الاشتغال له حضوره الأكيد والضروري ضمنا في أعمال الفنانين المغاربة، فإنه أحيانا يغدو موضوع اللوحة وعصبها الأساس. فلدى فؤاد بلامين (مثلا وبشكل خاص) (١٥) تسعى اللوحة إلى استكناه مصدر النور ومادته (البياض النوراني)، واضعة فيضها السادر هذا في تضاريس خفية للتحولات التدريجية، كي تتقصى بذلك ملاذات الموت والحياة (إذ النور والبياض حياة وانبعاث)، وتغمر تلك الفيوضات النورانية رموز الموت (التابوت) معلنة عن حساسية خاصة وعميقة بالحدود اللامرئية للوجود. هذه الرمزية اللونية التي يعتمدها التشكيليون المغاربة، بهذا القدر أو ذاك من الملحاحية والحدة، تتخذ لها مواطن لونية خاصة تتواتر بشكل حاد لدى البعض (البنفسجي لدى أحمد الشرقاوي، الأسود لدى عبد الكبير ربيع، الزرقة لدى محمد المليحي...) بحيث تغدو نابضا يتفاعل مع الأشكال ويمنحها إمكانات دلالية ورمزية قابلة للتحول والتأويل.

ليس إذن من الغريب أن تشترك التجارب التشكيلية المستوحية للرمزي في غالبيتها في موضوعة الجسد سواء كان فيزيقيا (الجسد الواقعي) أو خياليا (الحرف بوصفه جسد اللغة، أو الوشم والتصوير الشعبي على الجسد). بل ليس من الغريب أيضا من الناحية الجمالية أن تشترك كل هذه التوجهات بشكل أو بآخر في استعمال الحركية (gestualité) وفي الغنائية الذاتية التي تتعامل مع اللوحة نفسها بشكل رمزي وجسماني. لكن ما تفصح عنه هذه التجربة التجريدية هو أن انفتاحها على مكونات حضارتها ومتخيلها وثرائهما البصري يمكن الفنانين المذكورين من تحديد وتوسيع اشتغال فضائهم الإبداعي بشكل يزاوج بين المرئي واللامرئي، وبشكل يتحول فيه المرئي مجرد مكون خادم لانفتاح اللامرئي.

إن هذا يؤشر من جانب آخر إلى كون التجريدية المغربية (والعربية عموما) تختلف بشكل جذري عن الطابع الشكلاني للتجريدية الغربية، وتنغرس عميقا في تربة المتخيل الرمزي العربي الإسلامي وتستلهم بشكل متجدد مكوناته المحلية لتضفي عليها طابعا عالميا. فإذا كان الزندرودي في إيران قد منح للخط جمالية آسرة وتآليف محسوسة تمكنه من استكناه خفايا الوجود، فإن تجربة أحمد الشرقاوي والجيلالي الغرباوي وفريد بلكاية ومحمد القاسمي... قد جعلت من التعامل التأليفي والرمزي المركب مع الجسد والوجود الطريق الملكي لاستكشاف مناطق جديدة في الحياة والفن تمكنهم من الغوص عميقا في تجربة الذات والآخر من خلال صميمية العلاقة بينهما. وفي ذلك نقف على عالميتهم (المعترف بها في أرجاء المعمور) وأصالة إبداعهم، وبحثهم المضني عن خصوصية تشكيلية تفضي بالضرورة إلى شكل جديد ومتجدد للهوية الفنية.■

هوامش

١ . من القلائل الذين قاربوا هذه المسألة بكثير من الدقة، المفكر المغربي والناقد الفني عبد الكبير الخطيبي:
Abdelkébir Khatibi, LArt contemporain arabe, éd. Al Manar-institut du monde arabe, Casablanca-paris, 2001, p. 86.

٢. انظر بهذا الخصوص:
Le Maroc de Matisse, IMA, Paris, 1999, p. 70 et supra.
Matisse au Maroc, (ouvrage collectif), p. 202 et supra.

٣. Cf. G. Durand, Les Structures anthropologiques de limaginaire, Larousse, 1968.

٤. يمكن اعتبار مجموعة «الفن والحرية» التي

تأسست سنة ١٩٣٨ بمصر (كامل التلمساني، جورج حنين، رمسيس يونان...) ومنزعها السريالي، المدخل الطبيعي إلى التعامل الرمزي والتجريدي مع معطيات الواقع. إنها مرحلة انتقالية جاءت لتحرر الفن من سلطة المحاكاة وأوهامها التمثيلية، وتزج بالفن في صلب الخيال والتعامل الرمزي. انظر: عفيف بهنسي، الفن الحديث في البلاد العربية، دار الجنوب للنشر- اليونسكو، باريس، ١٩٨٠، ص. ٦٩.

٥. نعتمد في تحديدنا للرمز على منظور بول ريكور. خاصة في كتابه:

Paul Ricoeur, Le Conflit des interprétations, Seuil, 1969

٦. - انظر: ر. دوبري، حياة وموت الصورة، ت. فريد الزاهي، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، ٢٠٠٢، ص. ١١٩.

٧. Edmond. Doutté, Magie et religion en Afrique du nord, Afrique-Orient, 1984.

٨. modernité Art, Islam et F. Zahi, Palaver, Revue de luniversité de Lecce, Italie, N 9, p. 139 et supra.

وانظر كذلك كتابنا: فريد الزاهي، الجسد والصورة والمقدس في الإسلام، منشورات إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، ٢٠٠٠، وخاصة الفصل الأخير عن الإسلام والصورة.

٩. T. Todorov, Symbolisme et interprétation, Seuil, Paris, 1979.

١٠. فريد الزاهي، ع. الكبير الخطيبي وآخرون، عزيز أبوعلي/ فتنة المطلق (مؤلَّف بالعربية والفرنسية والإسبانية)، منشورات مرسم، الرباط، ٢٠٠، ص. ٤٤.

١١. هذه هي إحدى الفرضيات التي بنينا عليها بحثنا في الصورة في الثقافة الإسلامية. انظر: فريد الزاهي، الجسد والصورة والمقدس في الإسلام، مرجع مذكور، ص. ١٣٢.

art calligraphique deU¢Khatibi, L 21. Islam, Gallimard, 2è éd. 1996U¢l

١٣. انظر مقالة إدمون عمران المليح عن الشرقاوي في الكتاب الجماعي:

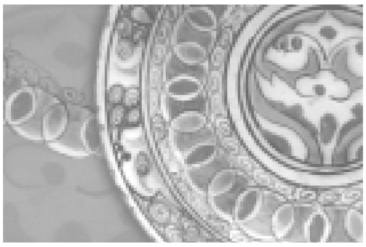
Cherkaoui : La Passion du signe, Institut du monde arabe, Paris, éd. 1996.

١٤ - انظر كذلك مقالتنا:

La trace et ses parcours: R F. Zahi, S¢,Chabaa entre le lisible et le visible Libération, 22 mars, 1997.

١٥ - انظر تحليلنا لهذه الحساسية في:

Lumière et sensibilité de R F. Zahi, R, être , à propos de F. BellamineU¢l .Libération, 15 juin, 1996



في الثقافات الأخرى



روافد

النقد الأدبي

يوسف سامي اليوسف *

ابتداءً، ما عاد في ميسور أية ثقافة على الأرض أن تتشكل أو تتجدد إلا عبر الحوار الأصيل مع الثقافة الأورو-أمريكية، التي تقود جميع الثقافات منذ أكثر من مائة سنة، وإن يكن الصراع ضد تلك الثقافة حاجة تحتمها الخصوصية أو الهوية. بيد أن الثقافة العربية، بل كل ثقافة عريقة، لا تملك أن تطور نفسها دون أن تحاور تراثها القديم حوارًا عميقًا يتمتع بموهبة الاشتقاق و الانتقاد، أو الانتقاء، في آن معًا، وإلا كيف تأتي الخصوصية دون أن يستمر الماضي في الحاضر، وأن يمده بالقوت الذي يكفل له التفرد والتمايز؟ ولا مريه في أن كل ما لا خصوصية له لا قيمة له؛ ومن دون الخصوصية لا يبقى إلا النسخ، أو لا محاكاة غبية تشبه تلك التي تمارسها القرود في بعض الأحيان. ويفتقر النسخ إلى الجهد المؤسس للقيمة، والقيمة هي القطب الذي تدور عليه رحى الوجود منذ الأزل وإلى الأبد. ومن دون القيمة، التي هي أس الأخلاق أو ينبوعها الأول، تستحيل الحياة إلى اعتلاف بالتبن والزؤان والحشائش اليابسة.

إذن، لا بد للنقد العربي اليوم، إذا ما أراد أن يواظب على التجدد، من أن يحاور النقد الأورو-أمريكي المملوء بعناصر الحيوية والدينامية والعمق. ولكن، لابد له في الوقت نفسه من أن يحاور النقد التراثي المفعم بالنزعة الجوانية والدفء الروحي. وفضلاً عن هذا، فإنه ميال إلى الموازنة أو المقارنة، وكذلك إلى التوسم والتأويل. ومما هو واضح أن النقد التراثي قد عرض الدارسون المحدثون عرضًا جيدًا بيّن جميع محتوياته الظاهرة، ولكن لم يُعرض بغرض الاستفادة منه على أي نحو إجرائي أو تطبيقي. وما أحوجنا اليوم إلى مثل هذا الإنجاز التجريبي القادر على الإسهام في تجديد النقد الحديث.

ومما لا يخفى إلى أحد أن النقد العربي قد أسرف، بل أفرط، في التبعية لثقافة الأغيار، ولكن ظل مقصّرًا في مضمار الاستفادة من النقد الموروث، مع أن

* ناقد فلسطيني مقيم في سوريا.

ذلك النقد شديد الثراء بالعناصر المنهجية التي من شأنها أن ترفد لا بحيوية خاصة لا تقل خصوبة عن تلك التي زوده بها النقد الأورو-أمريكي. ولهذا، فإن جزءًا من غاية المقال الراهن سوف ينصب على تبيان الركائز المنهجية التي يمكن للنقد المعاصر أن يشتقها من الموروث بوجه عام.

ولكن، لابد قبل كل شيء من الإشارة إلى أن روافد النقد، أو مصادر خصوبته، كثيرة جدًا، وأهمها الفلسفة وعلم النفس وعلم الاجتماع وعلم اللغة، وما إلى ذلك من ينابيع لها القدرة الكافية على تزويده بالطاقة الحية التي تملك أن تسهم في إنضاجه إلى حد بعيد. وهذا يعني، بالضرورة، أن النقد كائن حي يأتي إثر تلاقح خصيب لخمائر متباينة.

وفي صل الحق أن النقد العربي اليوم في أمسّ الحاجة إلى إنعاش وتنشيط على المستوى الكيفي الذي أضرّ به الدفق الكمي العارم، وهو ما جاءت به الصحافة الشديدة القدرة على استهلاك الكلام. فمما هو ناصع تمام النصوع أن معظم النقود الأدبية اليوم مرهونة بالضحالة والفجاجة، بل إن مثالبها أكثر من أن تحصى. وربما جاز القول بأن عزوف النقد العربي عن تطوير المصطلح النقدي، أعني المصطلح الذي يخص وحده، ليس سوى قصور من شأنه أن يؤكد على أن النقد العربي لم ينضج بعد.

لقد ظلت الحركة النقدية العربية حتى اليوم عالة على الأغيار في ما يخص المصطلح النقدي. وهذه علامة على هزال ذهني ينم عن نقص في القدرة على الابتكار، إذ لا مراء في أن تجديد المصطلح أو صوغه صياغة من شأنها أن تستحضره بكامل نصوعه ونقائه، هو آية على الخصوصية والجدية والرغبة في الإنجاز. ففي الحق أن صياغة المصطلح هي صياغة المفهوم. وفي السداد أن يقال بأن المنهج ليس سوى مجموعة من المفاهيم تحددها المصطلحات.

ولعل أبرز ما ينبغي التنويه به الآن هو أن النقد التراثي غنيّ بالاتجاهات المتباينة، أو المناهج المتنوعة، وإن يكن هذا الغنى مضمرًا أكثر مما هو ظاهر. فهناك المنهج الموازن، وهو أبرز المناهج في النقد الموروث، إذ قلّ أن يخلو من كتاب نقدي تركه الأسلاف الذي اجتذبهم مبدأ صدم الشيء بالشيء ابتغاء التمييز بين الفاضل والمفضول. وهنالك الاتجاه الذي يؤرخ للأدب، وهو ما قد مثله كتاب زالأغانيس أحسن تمثيل، ومن الغرائب أننا في زمن المطبعة والحاسوب لا نملك كتابًا واحدًا يؤرخ للأدب العربي بطريقة جيدة. وفضلاً عن ذلك، فإن التراث النقدي غني بالنزعة الفنية الرامية إلى إصدار حكم القيمة الناضج. كما أن شديد الميل إلى التحليل اللغوي الذي من شأنه أن يشرح ويفسر على نحو أصيل.

ثم إن حركة النقد التراثية قد عرفت المنهج التأويلي، وهو منهج لم تعرفه الثقافة اليونانية- الرومانية، اللهم إلا على ندرة وحسب. فقد راح محي الدين بن عربي يشرح ديوانه زترجمان الأشواقس في كتاب جديد سماه زذخائر الأعلاقس. وجاء الشرح تأويليًا من شأنه أن يحيل الظاهر إلى باطن لا يرى للوهلة الأولى، أو أن يكشف عن فحوى آخر مخبوءٍ في داخل النص، ولا يتوصل إليه الوعي النقدي السابر إلا بعد التأمل والتفطن. ولكن الشيخ قد اضطر إلى التمحل في هذا الشرح، ولو قليلاً، وذلك بغية النجاة من تهمة التغزل بامرأة من البشر، إذ إن هذا الفعل لا يليق بشيخ جليل يزعم أنه خاتم أولياء الله. ومع ذلك، فإن ابن عربي، على مثالبه، رجل ملهم يبتكر على نحو أصيل، بل على نحو شديد الخصوبة في بعض الأحيان. كما أن زذخائر الأعلاقس كتاب نفيس جدًا، بل هو فريد في بابه، إذ لا أعرف له نظيرًا قط، ولا سيما من جهة نزعته الإنسانية النادرة في تراث البشرية كله. ويكمن تفرده في منهجه التأويلي النازع إلى تحليل الجملة والشذرة التصويرية والنسيج الأسلوبي للنص بأسره، كما يكمن في ميله إلى استيعاء اللفظة الواحدة استيعاء فقهيًا لم يعمد إليه أحد من قبل أو من بعد في مضمار اللغة العربية.

ولابد من مثال على ذلك. لقد فسر كلمة زالجويس

التي جاءت في أحد أبيات الديوان بقوله: زوالجوى هو الانفساح في المحبة، لأنه على الحقيقة مأخوذ من الجو.س وهذا يعني أن الجوى هو الحب المطلق السَّراح الذي لا تحده الحدود ولا تقيده القيود، وذلك لأن الانفتاح أو الإطلاق هو السمة الأولى للجو الذي اشتقت منه لفظة زالجويس. ولا ريب في أن المرء يحتاج إلى الكثير من الفطنة ليدرك أن هنالك صلة فقهية أو اشتقاقية بين ز الجو و الجويس. وبسبب هذه الصلة صارت لفظة زالجويس حاملاً لمحمول عاطفي عظيم، بل لنازع إنساني مطلق. ولكم كان الشيخ فطينًا عندما قال بأن زاللسان العربي يعطي التفهم بأدنى متعلقات التشبيهس. وهذا يعني أنه أدرك القرابة التي بين لفظة ولفظة، وبين صورة وصورة، وكذلك بين شيء وشيء. وفي الحق أنك قد لا تصادف البتة من هو أكثر حساسية تجاه اللفظة العربية من الشيخ الأكبر، الذي هو أستاذ بغير تلاميذ في هذا الزمن الأعجف.

ومما هو معلوم أن هذا الشرح التأويلي كان وقفًا على الصوفيين وحدهم، وذلك لأنهم أهل أذواق وأشواق، بل إنهم مختصون بفقه اللامفهوم، فضلاً عن كونهم أهل شعر وأدب ولك ما هو متصل بالكلام الأنيق. ولقد جاء هذا المنهج التأويلي نتيجة لانشغال العالم الإسلامي بتفسير القرآن الكريم وتأويله، فانسحب التأويل إلى حقل الأدب وشمله على نحو تلقائي لا تكلف فيه، فأعطى ثمارًا كثيرة لعل من أبرزها جملة الشروح التأويلية التي كتبها بعض أهل الأذواق على «التائية الكبرى» لابن الفارض، وعلى «فصوص الحكم» لابن عربي، فقدمت النصين بوصفهما رموزًا تحتاج إلى الترجمة من لغة الإشارة إلى لغة العبارة.

ثم إن النقد التراثي، الذي بدأ يزدهر منذ القرن الثامن الميلادي (ولا سيما مع الأصمعي نحو سنة ٨٠٠م)، لكن يذبل بالتدريج إثر وفاة أبن الأثير في النصف الأول من القرن الثالث عشر، بعدما بلغ ذروته مع الجرجاني في القرن الحادي عشر، إن هذا النقد في ميسورة أن يرفد النقد الحديث بالكثير من العناصر التي ينبغي أن ترخم في قاع أي جهد نقدي كبير، وذلك إذا ما أريد للحركة النقدية العربية أن تنزع صوت التفرد والأصالة. فالشيء لا يكتسب قيمته إلا من فرادة نمطه، أقصد إلا لأنه لا يجتر الأنماط الأخرى ولا يكررها أو يقلدها، اللهم إلا إذا قاربها على نحو خلاق بحيث يتألف التقليد من النموذج المحاكي بعدما حُذف منه الكثير وأُضيف إليه الكثير.

ولعل في ميسور النقد التراثي أن يرفد النقد الحديث بالرعشة الجوانية، أو أن يزوده بالدفء الروحي الذي يفتقر إليه العالم الراهن كله، والذي من دونه لا يكون الإنسان إلا وحشًا فقط، ومن شأن هذه الرعشة الجوانية أن تؤهل النقد للنظر إلى النص الجيد بوصفه الموجود من أجل الذائقة. فلقد جاء ضياء الدين بن الأثير بنظرة بديعة يوم وصف القصيدة الممتازة بأن له زنشوة كنشوة الخمر، وطربًا كطرب الألحانس. أما القاضي الجرجاني، وهو من أندر الخبراء بالذوقي والجمالي، فقد عيّن للنقد وظيفة تتلخص في زالتفتيش والكشفس عن المضمرات البواطن العميقة. ففي لباب نظرية ذلك القاضي أن مآل الجمال إلى باطن تحصله الضمائر. وهذا يعني أنه لابد من التأويل أو الاستبار، أي لابد من التفتيش عن الحقائق في العمائق.

إن هذا التعقب للكشوف والرؤى هو لحن غائب عن السمفونيا النقدية في هذه الأيام المضطربة والمأهولة بالجهالة التي انتحلت بوب العلم. فعصرنا الراهن متطرف في نزوعه المادي، أعني في جشعه وميله إلى الاستهلاك، ولهذا فإنه قلما يأبه بالطراء الداخلي للروح البشري. ومما هو معلوم أن ذلك الطراء هو المحتوى الصميمي للأدب في كل مكان وزمان. وبما أن عصرنا لا يأبه كثيرًا بالروح جملة، فإنه يفرط في إغفال الوجوه الجمالية الذوقية للإنسان ومنجزاته الفنية. وما لم يتطعم النقد الجديد بهذا الأفق الممكن والمفقود في الآن نفسه، فإنه سوف يظل يكابد الابتسار والحاجة إلى المحتويات الإنسانية النبيّلة. فلا مراء في أن غاية الأدب النهائية هي مخاطبة الإنسان من

الداخل ابتغاء إيقاظه على إنسانيته، ثم السمو به إلى أفق البراءة والدماثة وتنقية النفس.

وأما عبدالقاهر فأستاذ بغير تلاميذ في العالم العربي الراهن. ولعل أهم ما في أمره أنه قد ابتكر المنهج المفتوح في استيعاب النصوص الأدبية. فخلاصة عبدالقاهر أن الكلام الفني قول راح السمع يسترقه أو يختلسه اختلاسًا وهو يتنصت على النائي والعميق. ولهذا، فإن ما يندرج في النص من الفحوى والمضمون لهو جملة من العناصر المفتوحة التي من شأنها، لدى التفسير والتأويل، أن تتماوج وتتعدد باستمرار.

وقد لا تصادف من استطاع أن يعرض نظرية عبدالقاهر، على الرغم من كثرة الذين بحثوا في هذه النظرية وتناولوها بالدرس والعرض. فأي ينبوع تر يمكن للنقد الحديث أن يشرب منه لو أن عبدالقاهر وجد اليوم من يستوعبه ويطوره من خلال تطعيمه بشيء من المنجزات الحديثة. وما الاستيعاب المقصود ههنا إلا استنفار المضمرات والمبادئ الكلية الكبرى الصالحة لإنعاش النقد الحديث.

ومن المؤكد أن عبدالقاهر إنما جاء نتيجة لتطور الثقافة الصوفية العربية، كما أن نظريته النقدية كثيرًا ما تطبق المبادئ الصوفية على النصوص الأدبية. ولا مجال ههنا لتفصيل هذا الأمر، فهو بحاجة إلى بحث خاص يفرد له على حدة. وحسبك إيجاز الأمر ببضع نقاط:

يذهب الجرجاني إلى أن الكلام الناجح ينطوي على «شدة ائتلاف في شدة اختلاف»، بحيث زيريك عين الأضدادس. ويقول في موضع آخر من زأسرار البلاغةس بأن الأسلوب الأدبي الفذ زيجمع أعناق المتنافرات والمتباينات في ربقة ، ويعقد بين الأجنبيات معاقد نسب وشُبكةس.

فلكم وهم أولئك الذين قدموا الجرجاني بوصفه تابعًا صغيرًا لأرسطو، مع أنه متأثر بأرسطو إلى حد لا يخفى. ولكن، ليس من الناصع تمامًا أن صاحب هذه المبادئ هو تلميذ من تلاميذ ماني الذي هضم الثقافة البابلية وأعاد إنتاجها من جديد؟ ألا تدور هذه الأقوال على مفهوم التضاد الذي هو المفهوم المركزي في المانوية، كما يعلم كل من له علم؟ ويبدو أن السياسة لا يسعها أن تمسّ شيئًا دون أن تشوهه وتسلبه فحواة أو معناه.

إن هذا المبدأ الذي يبثه الجرجاني في نظريته من ألفها إلى يائها هو مبدأ وحدة الوجود التي راح الصوفيون يتبنونها ويدافعون عنها بكل ما أُوتوا من قوة. وههنا يتحد الغريب مع الغريب، والأجنبي مع أجنبي آخر لا يمت له بصلة، ليتكون منهما كون واحد متكامل ومتحرك. فمن الواضح أن التضاد، أو انخراط الأضداد في الوصال، هو الأُس الذي يفرز فكر الجرجاني كما تفرز الكبد الصفراء. فمن هذا المبدأ الأكبر اشتق ثلاثة مبادئ أخرى؛ والعباقرة أُناس يتميزون بأنهم اشتقاقيون أو توليديون.

أما أول المبادئ المشتقة من المبدأ الأُس، فهو توتر المسافة أو البعد، بل قل إنه شهوة التئام الشمل لشيئين يفصل بينهما بون شايع. ولا ريب في أن هذا المبدأ ذو ماهية غرامية. وبما هو كذلك، فإنه مجذّر في الراقة التحتانية للنفس. وهذا أمر من شأنه أن يؤكد ما فحواه أن النقد التراثي قد طابق بكل دقة بين معايير الأدب وبين محتويات النفس. يقول الجرجاني فيسأسرار البلاغةس: «وجدت التباعد بين الشيئين كلما كان أشد كان إلى النفوس أعجب .. وذلك أن موضع الاستحسان ومكان الاستطراف أنك ترى الشيئين مثلين متباينين، ومؤتلفين مختلفين.» التباعد، المسافة، الفاصلة الكبرى، ذلكم هو جوهر الأمر. (انفصال الجنسين كل منهما عن الآخر؟ التحريم؟)

إنه الجنين الذي يفرزه في النفس نداء النائيات أو اشتياق الحضور للغياب. وهذه رعشة لا وجود له في تراث أرسطو.

ومن مبدأ المسافة هذا، وهو مبدأ صوفي في الصمم، إذ تؤمن الصوفية بأن الأشياء لا تكابد رهقًا مثلما تكابد الفراق والفصال والرغبة الحارة في اللقاء والاندماج من هذا المبدأ ولد الجرجاني مبدأ آخر هو

مبدأ «الغرابة»، أو زشهوة الإغرابس، على حد قوله. وبناء على هذا المبدأ يكون النص الجيد كلامًا زاختُلس اختلاسًاس أو زانتزع انتزاعًاس بحيث زيخرق الإجماع ويقتسر الطباعس. إنه ينبع من خلد قصي، ولهذا فإنك تراه يخادع ويدهس. وبذلك يتبدى ناصعًا أن عبدالقاهر حاول أن يؤسس الأُسس النفسية للأسلوب الأدبي العظيم.

وهذا يعني أن فنًا يخبئ لك سرًا هو وحده الفن على الأصالة. ولهذا قال الجرجاني بمبدأ زالتلويح والرمزس، أو قل بمبدأ التلويح الرمزي. وهو مبدأ يشتقه ذلك الناقد الفذ من مبدأ المسافة والرغبة في محو المسافة؛ إذ من خلال الرمز يصان البعد الفاصل بين العمل الفني وبين المتلقي. أما تفكيك الرموز، أو شهوة اختراق الخفي، فإشباع لمسغبة السر، أو مسغبة الالتقاء بالمستور، التي أراها عاملاً مهمًا أسهم إسهامًا كبيرًا في تطوير الحضارة البشرية.

مع الجرجاني اقترب النقد من الصوفية والفلسفة وعلم النفس، بحيث صار مزيجًا من الشاعرية والتفلسف والفاعلية الانتقادية الشديدة القدرة على إصدار أحكام القيمة، وهي الأحكام التي من دونها سوف يتمكن الوضيع من اغتصاب مكانة الرفيع. ولكن لابد من إشارة سريعة مؤداها أن نظرية الجرجاني قد جاءت، لا نتيجة لتطور النقد التراثي وحسب، بل عصارة أخذت من جميع إيقاعات الثقافة التراثية العربية برمتها. ولا محيد لي عن مثلا واحد أقدمه ههنا ليؤشر إلى أن جذور تلك النظرية ضاربة في كل إنجاز كبير من إنجازات النقد الأدبي الأسبق.

ثمة كتيب لطيف لابن طباطبا عنوانه زعيار الشعرس. وقد نشر زهاء عام ٩٠٠ م وفيه تقرأ هذا الكلام: «ومن أحسن المعاني والحكايات في الشعر وأشدها استفزازًا لمن يسمعها، الإبتداء بذكر ما يعلم السامع له إلى أي معنى يساق القول فيه قبل استتمامه، وقبل توسط العبارة عنه، والتعريض الخفي الذي يكون بخفائه أبلغ في معناه من التصريح الظاهر الذي لا ستر دونه. فموقع هذين عند الفهم كموقع البشرى عند صاحبها، لثقة الفهم بما يرد عليه من معناهما.»

ومما لا يخفى أن ثمة معيارين نقديين في هذا المقبوس: على النص الجيد أن يهب المتلقي فرصة الحدس والتفطن، وعليه كذلك أن يصاغ وفقًا لمبدأ التلويح الذي يصون درجة ما من درجات الخفاء بحيث يحرض في المتلقي شهوة اختراق المستور، أو شهوة الالتقاء بالأسرار. وفي الحالين ثمة استدراج لطيف للعقل، أو للفهم، يسوقه بلطف، ودون أن يشعر بالاقتسار، إلى مكافأته التي يستحقها عن جدارة نتيجة لما بذله من جهد. وهذا يعني أن النص الجيد يعلّم بالإمتاع الذي أشار إليه أبن طباطبا من خلال مقولة زالبشريس، وكذلك مقولة زالحلاوةس المذكورتين في المقبوس نفسه. ولكم أجاد الرجل حين رأى في الصلة بين النص والمتلقي صنفًا من الوعد بنشوة منعشة. وهذا يعني أن القارئ إنما يقرأ النص الأدبي لأن روحة تصبح موعودة بشيء من التفتح والانتعاش، وإلا فلماذا يقرأ أي أدب، مهما يك نوعه؟ أن المتعة هي أساس القراءة، وربما جاز القول بأنها أساس الوجود البشري كله، ولولاها لما كان للحياة أن تكون.

ومما هو جد ناصع أن مبدأ التلويح الرمزي الذي قال به الجرجاني يجد جذره في هذا الكتاب اللطيف، بل إن معظم المبادئ الكبرى في نظرية الجرجاني مجذرة، أو مبثوثة على هيئة نويّات جنينية، في كتبا ابن طباطبا. فما يقوله «عيار الشعرس عن تقريب البعيد وتأنيس زالوحش حتى يعود مألوفًا محبوبًا» وكذلك إبعاد «المألوف المأنوس به حتى يصير وحشيًا غريبًا»، هو في الحق مذهب الجرجاني في التباعد والخلابة وشهوة الإغراب. (وللمرء أن يلاحظ التشابه بين قول الجرجاني بتغريب المألوف، وبين مقوله زالتغريبس التي قال بها برخت في أواسط القرن العشرين.)

لقد بات من الواجب في هذه الأيام، أن يعاد النظر في التراث الصوفي انطلاقًا من مبدأ النفي والإثبات، إذ إن النفي الذي ينفي ولا يثبت لا يعد وكونه مقربًا

عدميًا تأباه الحياة والمنطق المعافى. فعندي أن في مقدور الصوفية العربية أن ترفد العقل الحديث برفد فكري غزير، وأن النقد الأدبي، وهو الإيقاع الثقافي الذي لا يملك إلا أن يتزود بشبكة واسعة من الأفكار يستعيرها من مصادر متباينة، يمكن له أن ينتفع بالموروث الصوفي انتفاعًا جمًا ومؤكدًا في الوقت نفسه، وذلك لما للصوفية من قدرة على التأثير في المنهج النقدي بالدرجة الأولى. فالصوفية أنتجت مجموعة من الرجال هم من أسمى الذرى الروحية التي عرفتها البشرية طوال حياتها كله. ثم إن من شأن الموروث الذي خلفه هؤلاء العمالقة أن يمد النقد الأدبي بنسغ حي كفيل بأن يسبغ على النقد الحديث سمة الخصوصية والتفرد.

تؤكد الصوفية على أن الوجود مفتوح، إذ إن «الممكنات لا تتناهى» في نظر ابن عربي، وكل جهد معرفي هو «فتوحات مكية» لا تتوقف عند حد. وهذا هو المبدأ الأولاني الشامل لجملة مذهب الشيخ الأكبر، أو المؤسس له. ولا مراء في أنه مبدأ جدلي خصيب ومعطاء بكل وضوح. ولدى تطبيقه على النقد الأدبي، فإنه سوف يفضي إلى فكرتين كبيرتين: أما أولاهما فتتلخص في حرية الإبداع مادام أن ليس ثمة حدود يرتطم بها العقل فيتعطل عندها. وأما ثانيتهما فتنطوي على أن النص الأدبي يقبل شتى التفسيرات ومناهج التأويل والنقد دون أن يتمتع أي منهاج باحتكار المصداقية، أو بالحق في نفي سواه من المناهج الأخرى.

وهكذا تكون مساحة بلا تخوم قد انفتحت أمام كل من الكاتب والناقد معًا، مما يعني أن كل انحباس داخل أية منظومة منهجية هو ضرب من التحجر والجمود، إذ ليس هنالك سوى مسار لا يتوقف بتاتًا. ومما هو ناصع تمامًا أن القول بانفتاح الوجود الدائم يكافئ ذلك المذهب الرامي إلى «واقعية بلا ضفاف»، أو هي لا ميناء لها ترسو فيه بتاتًا. فمن طبع النفس أنها خيالية تتبرم بالحدود وتبغضها. وهذا التبرم هو ما يدفعها إلى إفراز الرؤى والأحلام وشتى أصناف الأخيلة التي تمكنها من الفرار إلى الرحاب الشاسعة المنداحة بكل اتجاه. فبواسطة الخيال الاقتحامي الباسل والنازح صوب القصيّات، يملك الروح البشري أن يولج في الوجود الحي ما يحتاج إليه من نكهة ومعنى قادرين على مكافحة اللامعقول ولو نسبيًا. ولعل في ميسور المرء أن يعرّف الصوفية بأنها الانفلات من سجون المادة، ثم الفرار صوب الكائن الذي تصير اللغة لغوًا حين تقاربه أو تدانية.

وهنا تختلف الصوفية مع علم النفس الحديث. فبينما يزعم ذلك «العلم» بأن الخيال تعويض، أو بأن الفنون كلها أعواص عن رغبات مكبوتة لم تنل حقها في الإشباع، فإن الصوفية تذهب إلى رؤية الأخيلة والفنون برمتها من حيث هي تكميل لما ينقص الوجود بحكم طبعه المبتسر. وهذا يعني أن الإنسان يملك أن يشارك الطبيعة في عملية الخلق عبر الفعل الخيال البكر. وتلكم هي خلاصة سريعة لنظرية ابن عربي في الخيال. وهي نظرية فذة لو نبشت ودرست بأصالة وأكملت بنظرية الجرجاني، وكذلك بثروات العصر الراهن، لكان في مقدورها أن تطور النقد الحديث أيما تطوير.

لقد أكد الصوفيون أن الرؤيا زغوص في نقطة العقلس، أو حراك في لحجها التي تجهل التناهي. وبذلك رسخوا حرية الاشتياق إلى الغائبات، وأرسوا مبدأ العمق بوصفه أساسًا لكل أصالة نفسية، وتلاقوا مع الجرجاني في توتره من أجل المسافة، والدة الغرابة والدهشة والحنين. وعندما تحدثوا عن زالمسافة السرمديةس، فقد جعلوا الحق المفتوح بمثابة مشروع ننجز حضوره باستمرار عبر سياحة أصلها مكابدة الاشتياق إلى الغائبات. وفي مذهبهم أنه ما من شيء يملك أن يفترع الأمداء المتمادية مثلما تفعل الرؤيا، تلك المقولة التي تبجلها أرواح الصوفيين إلى حد جعل من التصوف وعيًا لا يهمه هم بقدر ما يهمه المستور الراخم في قلب المرئيات العينية الماثلة أمام الأبصار.

ولقد صار الفعل الحر عند الصوفيين ضربًا من السياحة، وإن كانت سياحة مجهدة من شأنها أن تتوتر ابتغاء البلوغ إلى مرتبة الكمال. وما دام الإنجاز الفني

صنفًا من أصناف الفعل الحر، فقد صار من حقك أن تنظر إلى النص الأدبي الجيد بوصفه سياحة من نوع ما، همها المركزية الالتقاء بالوسيم وبالغامض، وكذلك بالسامي والأصيل. وحين تسوح النفس، فهل من هدف سوى النزهة؟ ثم أليس من الجائز القول بأن كل نزهة نزاهة، أو نظافة وجدان؟ وحين يبدأ الفنان بإنجاز عمله الفني، فهل تراه يبتغي شيئًا آخر سوى استحضار الكمال ناهضًا من أعماق نفسه الخاصة؟ وهذا يعني أن من شأن الصوفية أن تسهم في تزويد الأدب بالأخلاق الجليلة، كما تسهم في إحالة الأخلاق إلى أدب جليل، وبذلك يصبح الفعل الكتابي الفني شديد القدرة على الاستجابة للغريزة المثالية الراخمة بهدوء في صميم الروح البشري، والتي هي أنبل عنصر في بنية الداخل الإنساني بأسره.

يقينًا، إن أهل التصوف، أو حصرًا أولئك الذين هاجروا إلى السكينة ورغد الوجدان، هم أقدر الناس على رؤية الجمال والاستمتاع بصورة المرمّمة لنسيج النفس، وذلك لأن الجمال وقف على الأبرياء وحدهم، أو على أهل الرفاه الروحي الذين يسكنون في الدعة والنعمة وهدأة البال. وإذ تسعى الصوفية من أجل الاتصال بالوسيم، فإنها لا تبتغي سوى النشوة والثمالة ومحو المسافة التي تفصل بين الحقائق والأحلام. ولهذا، فقد جاءت اللغة الصوفية، في الغالب الأعم، لغة شفقية أثيرية الرقة، كما جاءت أساليبها خلابة ساحرة. أما الشعر الصوفي الدافئ الأنيس فكثيرًا ما يشبه عزفًا على قيثار حنون.

ويتوجب على النقد في هذه الأيام أن ينتبه إلى ما تكابده النصوص الأدبية من نقص في الخيال الأصلي النائي عن التزوير، وكذلك ما تحتاج إليه من طاقة وجدانية كان ينبغي أن تتزود بها لتصبح أدبًا نفيسًا ذا قيمة جليلة. ولعله أن يدرك بعد ذلك مدى النفع الذي يمكن لمقولة الرؤيا ومقولة السياحة الصوفية أن تقدماه للأدب والنقد الأدبي على السواء. إن ما قد حل بالأدب العربي خلال السنوات الثلاثين الأخيرة من وهن وعقم مميتين مردّه إلى جملة من العوامل لا محلّ لسردها كلها في هذا المجال الضيّق. وحسبك منها ثلاثة عوامل: أما الأول فخلاصته أن التيار الواقعي التصق بالحياة المباشرة أكثر مما ينبغي، فخسر عناصر الرؤيا والحلم والرمز وميل الأدب الدائم إلى التخييل بغيه ابتكار الجميل. وأما الثاني فهو أن التيار الخيالي، أو تيار الحداثة الشعرية قد فهم التخيل كما لو أنه مجرد عبث باللغة والتصوير والتشكيل، فجاء فقيرًا إلى التماسك، بل حتى إلى الحد الأدنى من التجسيد. وبذلك خسر اتصاله بالحياة واستحالة إلى رطانة، أو إلى لغو وهذاء، فضلاً عن أنه قد يراح يتعفن في أحادية النمط أو في مجافاة التنويع وتعدد التيارات.

وأما الثالث فهو إدارة الظهر للمثال بوصفه القيمة الجلي، أو الغاية النهائية للروح المزوّد بغرائز مثالية من حقها أن تطالب بنصيبها من الإشباع. إن هذه المثالب المميتة قد أحالت الأدب العربي الحديث إلى صنف من أصناف البلادة الدالة على تخثر الحياة الروحية في المجتمع، ولو كان ذلك نسبيًا ومؤقتًا في آن واحد. ماذا، هل دخل الأدب العربي في الطور الذي يسبق طور التفسخ و التزنخ على نحو مباشر؟

ثم أن علينا أن نسلم بأن الأدب ليس صورة لواقع ممحوض وعار من أية إضافات جوانية. فلا ريب في أن النص الأدبي الجيد هو التغام أصلي لثلاثة مكوّنات على الأقل: الواقع والخيال والوجدان. فمن الواقع يستمد النص مادته الغفل، أي ما يجعل منه ملاءً أو تجسيدًا ذا صلة بالمحسوس. وهذا يعني أن الواقع هو الهيكل العظمي للنصوص الأدبية. إنه جسدها، ولكن قبل إحلال الروح في خلاياه كي يتموّر بالعافية وينبض بالحركة. أما الخيال فبواسطته يصير النص الأدبي مساحة حرة. وهو لن يسهم في تغيير الواقع، أو في تغيير النفس المتلقية التي من شأنها أن تغير واقعها دومًا ودون توقف، إلا إذا صار إلى هذه الصورة حصرًا. فما كان للنص الأدبي العظيم أن يكون إلا لكي يتخثر الروح بين الوقائع، أي لكي لا يتشيأ فيخسر قيمته الداخلية التي من دونها لن يكون سوى حمأ

مسنون.

بيد أن النص الأدبي لا يغدو إنسانيًا إلا بالوجدان قبل سواه. فلئن قرأت دستويفسكي، فإنك لن تجد سر المزية في تراثه كامنًا في شيء قبل أصالة الوجدان. وقل الشيء نفسه عن شكسبير، وكذلك عن الشعر العربي التراثي، ولا سيما الغزل العذري المألوم على نحو نبيل. ولهذا، أملك أن أجزم بأن الشعر التراثي نفسه، بما فيه من قيم وجدانية نفيسة، كفيل بأن يرفد النقد الراهن بأفاق من شأنها أن تفتحه على أمراء لم يلامسها من قبل.

ومما هو ناصع لكل ذي بصيرة أن الوجدان الصوفي، وجدان الحنين إلى زاألطاف الحسنيس، أو قل وجدان الرعوش الروحية النبيلة، هو واحد من أغنى الممكنات المؤهلة لتزويد الأدب بالحيوية المنعشة. وحبذا أن يكون أبن الفارض مثلاً على ذلك. إن حنين أبن الفارض إلى اللطائف الهيفاء، أو إلى الأغيد الهانئ المستتب في البعيد، أن هذا الحنين المثقل بالدنف الأصلي الناجي من الفجاجة والرخاوة، هو من أنبل ما أنتجته البشرية من محتويات الوجدان النبيل. فربما صح الزعم بأن شعر ذلك العاشق النادر هو مزيج من غبطة رائقة ومن حزن شفاف يمازج النفس المطهمة من المهند إلى اللحد. وليس من قبيل الشطح أن يقال بأن أبن الفارض روح محض لا شأن له إلا أن زيتحرس بالجمال إلى الرديس، على حد قوله في التائية الكبرى، حتى لكأنه يفتلذ فلذة من الأبدية ويطرحها في صحنك.

وخلاصة ما يراد من هذا المثال أن النقد الأدبي ينبغي عليه أن يستمل مبادئه من النصوص الأدبية نفسها، وأن يتعلم منها جميع الأصول التي تملك أن تؤصل شجرته التي يرجى لها أن تكون يانعة باسقة. ويستطيع أبن الفارض حصرًا أن يعلم الناقد الأدبي درسًا خلاصته أن النص الجيد لا يصير إلى هذه الحال إلا إذا كان فرودًا بجرعة وجدانية دافئة وكافية في الوقت نفسه. كما أن في ميسورة، بل في ميسور كل صوفي بلغ درجة الصفاء، أن يسهم في إنضاج الذوق لدى الناقد المعاصر قد صار في أمس الحاجة إلى الذائقة التي من دونها لن يكون هنالك نقد أصيل بتاتًا. فكل نقد جيد يتوجب عليه أن يجيب عن هذا السؤال الذي هو سؤال القيمة حصرًا، أو القيمة بوصفها برهة تركيبية في صميم الروح: هل بلغ النص المنقود إلى شغاف الفؤاد؟ (إن قيمته يحددها مدى هذا البلوغ نفسه.) ومن الناصع تمامًا أن هذا السؤال هو سؤال الذائقة حصرًا. وبذلك يغدو سؤال القيمة وسؤال الذائقة شيئًا واحدًا، أو تصير الذائقة والقيمة اسمين لمسمى واحد بعينه.

لقد أدين الصوفيون في الزمن الأعجف بتهمة الرجعية، فحكم عليهم بالنفي إلى أقصى المنافي، وبذلك نُحّي جانبًا كنز من أغنى كنوز الثقافة العالمية بأسرها. أليس الإنسان الصوفي رائدًا للمساحات المحظورة وجوّابًا للمسافات التي لا يجوبها إلا التشرد المقدس؟ أليس الصوفي ثورة على كل تقييد يبتغي الارتكاس في الجحور والأماكن المغلقة؟ وبما أنه يرود القصى، فلابد من أن يكون الكشف مقولة من مقولاته الكبرى. ولهذا، فإن الإنسان المتأثر بالمبدأ الصوفي العظيم سوف ينظر إلى النص الأدبي بوصفه صنفًا من أصناف الكشف، وإلى النقد من حيث هو كشف الكشف. وبذلك حصرًا يصير الكاتب والناقد دائرة متكاملة، أي أن كلاً منهما يكمل الآخر ويكتمل به.

فيا للصوفية من موروث ذهبي أُهمل بغير وجه حق!

ولقد أهتم النقد الحديث أيما اهتمام بمعرفة العلة التي دفعت البشر في معظم أرجاء الأرض إلى ممارسة الكتابة وإنجاز المبتكرات الفنية. ولعل الموروث الصوفي أن يكون شديد القدرة على الاستجابة لهذه المسألة الإشكالية، وذلك لأن الصوفية هي فقه الغموض الذي من دونه سوف لن نفهم الكثير. يقول أبن عربي في زفصوص الحكمز، أو في الفص الأول

حصراً: زلما شاء الحق سبحانه، من حيث أسماؤه الحسنى التي لا يبلغها الإحصاء، أن يرى أعيانها، وإن شئت قلت أن يرى عينه، في كون جامع يحصر الأمر كله، لكونه منصفاً بالوجود ويُظهر به سره إليه: فإن رؤية الشيء نفسه بنفسه ما هي مثل رؤيته نفسه في أمر آخر يكون له كالمرآة؛ فإنه يُظهر نفسه في صورة يعطيها المحل المنظور فيه مما لم يظهر له من غير وجود هذا المحل ولا تجليه له.س

إذن، لما أراد الحق أن يرى أعيان صفاته، التي هي محتوياته، ماثلة في حضور حسي يكون بمثابة المرآة، ينظر فيها فيرى كلية ذاته التي لا حصر لصفاتها وممكناتها، فقد خلق العالم ليكون محلاً مرئيًا تظهر فيه الأشياء التي لا تتيسر مشاهدتها في هوية الفكر المجردة قبل أن تتجلى على هذا النحو المنظور. وهذه هي العلة التي دفعت بالكون إلى الوجود. فلقد جاءت الأشياء إلى النور لتكون من أجل العين حصرًا. وجميع الذين بجّلوا العين والرؤيا (التي هي الاسم الآخر للآلة رع، الذي هو إله الشمس، أو إله النور)، إنما ينتمون، إلى هذا الحد أو ذاك، إلى الديانة الفرعونية.

ومع أن هذا التفسير الذي قدمه الشيخ الأكبر متعال، أو مثالي فاقع، فإن في الميسور نقل هذا المذهب إلى قطاع نظرية الأدب على نحو مقنع، بحيث يمكن لك أن تقول بأن علة الكتابة والتفنن بوجه عام، هي رغبة النفس في أن تضع محتوياتها أمامها لتنظر إلى صورة ذاتها كما تنظر في مرآة. فمن خلال التعبير تخرج صفات النفس من الداخل وتتجلى أو تتبدى على هيئة إنجاز خارجي منظور. وهذا هو التخارج بكل دقة.

وحين تمعن النفس في تأمل ما قد أعطت من ذاتها إلى ذاتها، فإنها لا تكون بصدد أي شيء سوى النظر إلى هويتها على خير وجه. ومن دون التعبير الفني سوف يظل الكنز الذاتي موصدًا مجهولاً مدفونًا في العماء الأبكم الأعجم. وهكذا يتضح بنصوع أن الأمر كله نور البصر والبصيرة في آن معًا. وذلكم هو بالضبط ما أطلقت عليه الصوفية أسم زالتجليس.

وبانكشاف مضمرات النفس أمام مقلتها الصافية ينتعش الفؤاد البشري بمسراته نفسها، أو بأفيائه المشحونة بشحنة الموجي. ولكن النفس لا تتوقف عند حد الالتذاذ بمحتوياتها، أو بماهيتها الخاصة، بل هي تضيف إلى ذلك ما يعكر صفوها، أي ما يعارضها ويحاصرها ويأتي إليها بجحيم قارص قاضم. وبذلك، فأنها تستوعب جميع أشكال التضاد والانشطار وما يخلخل الاستتباب ويحول دون السعادة والهناءة، أو لا يسمح لهما إلا في بعض الأحيان فقط.

ثم أن النفس تتفنن وتتأدب لأن نوافيرها تريد أن تتدفق، ولأن المكنونات تبتغي أن تخرج إلى فسحة الشمس المغمّس بالنور، وبذلك تمنح نفسها فرصة التعرف على البكارة الدائمة في أشياء لا حصر لها بتاتًا، وبذلك تتجدد أزمانها وينأى عنها أهلها وركودها. وبإيجاز، فإن ينبوع الكتابة أو التعبير بوجه عام هو رغبة النفس في النفح والتضوّع، في التألق والإشعاع، في التخارج أو في المجيء من الكمون والغياب.

ولعل أهم ما في الأمر أن النفس تشتهي اللغة العالية التي تند عن الاندراج في عالم المياومة الداجن الفقير. ولقد أكد الصوفيون على أن الإنسان واللغة ماهية واحدة. فلقد أعلن ابن عربي في المجلد الثاني من زالفتوحات المكيةس قائلاً: زلولا الكلام لكنا اليوم في عدم.س وهذا يعني أن ثمة نصًا أدبيًا لأن ممكنات اللغة تسمح بوجوده، بل تلحق في المطالبة بحضوره. فما كان لشيء أن يكون إلا لأنه ممكن قد آن أوانه، أو صار في الميسور أن يخرج من الإضمار إلى العيان.

والجدير بالتنوية في هذا الموضع من النسق الراهن هو أن جميع هذه الأفكار تقع في الصلب من مذهب الشيخ الأكبر، ذلك الأستاذ العملاق الذي لم يستفد منه الفكر العربي الحديث إلا قليلاً وحسب. وهذا يعني أننا قد التهمتنا المعاصرة حتى نسينا التراث.

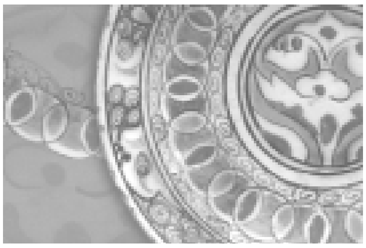
وبالمثال الآنف الذكر يتبدى الموروث الصوفي قادرًا على الإسهام، لا في معايير النقد التطبيقية وكفى، بل كذلك في نظرية الأدب نفسها، أي في التعرف على ماهيته حصرًا، ولا سيما بوصفه لغة تحاول أن تتجاوز

دومًا صوب عنان السماء.

ولكن لابد من توضيح. أن يصير النقد كشفًا واعتناء بالموحي، الذي هو التماوج المتحرك داخل النص ليسهم في صنع المزية، فإن تلك الحالة لن تعرقل التذهن أو الفاعليات التحليلية الأُخرى المعتمدة على المحاكمات المنطقية، حتى وإن جنح الكشف إلى الشطح في بعض الأحيان. فالشطح، ولاسيما المعتدل، هو برهة حتمية في مسار العملية النقدية، بل هو ملحها الذي يهبها نكهتها الخاصة، وبخاصة حين يراد للعملية النقدية أن تنأى عن المحاكاة الببغاوية المشكومة بنماذج جامدة أو متخثرة. فإما أن تتأسس الحرية في أساس المسار النقدي، وإما أن لا يبلغ النقد إلا إلى النسوخ والممجوج. وليس أمام كل ما هو موح سوى أن يتخثر أو يسيل. إن التجمد في الأتّباع موت، وإن ارتياد المجاهيل هو الحياة البشرية حين تبتغي أن تعاش على الأصالة.

ومما ينبغي التشديد عليه دون ملل أو كلل هو أن هذه العناصر المتباينة من شأنها أن تلتغم وتندمل داخل العملية النقدية نفسها، مما يفضي إلى وحدة عضوية هي أميل إلى التكامل منها إلى التناقض. وبهذا التكامل، إن كان أصليًا، يملك النقد أحسن فرصة للحصول على ثروات غزيرة وشديدة الحيوية.

إذن، ثمة على الدوام شموس للأقمار الشاحبة، واستخلاص الزمان من أشداق الفراغ أمر ممكن بل جد ممكن.■



سلطات العولمة

ودورها في بناء الثقافات الرقمية المعاصرة

نسيم الخوري *

العولمة أو الكوننة أو العالميّة مصطلح يرادفه Mondialisation بالفرنسيّة و Globalisation بالانكليزية، وهو مصطلح متقدّم جداً. ولا نغالي إذا اعتبرناه مصطلح القرن المقبل بامتياز، إذ لم نشهد أن عرفت كلمة أخرى هذه المضامين المتشعبة الغنيّة التي لم تعرف الاستقرار والأرجح أنّها لن تعرفه قبل زمن طويل. فالعولمة ظاهرة عالميَّة تشغل الفكر في تحوّلاته بين ألفيّتين تأتي مصحوبة بسلسلة فائقة من التداعيات الكونيّة الجديدة والصاخبة، وكأنّها تنهي الكثير من المعارف والأفكار والتصوّرات والنظريات التي أفرزها التاريخ المنصرم. وهذا يعني إعادة النظر الشاملة للمقولات والمعتقدات السياسيّة والاقتصادية والثقافية التي لازمت البشرية منذ انبثاق الدولة الحديثة في تطوّر مفاهيمها.

هل العولمة هي القطع مع التاريخ والمناهج والثقافات بما يعني أيضاً انهيار الدولة وسياداتها والاقتصاد والثقافة الوطنيّة، وكذلك الإنسان المعاصر وهويّته ولغاته وثقافته؟

إننا، حتماً، على أعتاب عالم جديد، له معانيه وأفكاره وأدواته ومذاهبه، وله وقعه المتنوع على الأفراد والدول، وهو وقع يجتاحه التشوّش والغموض والتباين في الآراء والنظريات والمواقف.

هل نقول إنّ المواقف من العولمة مسألةٌ ثقافية تتراوح ردود الفعل حولها بين أجيال ثلاثة أو تّيارات، فهناك جيل العولمة وجيل اللاعولمة وجيل التوفيقيين الذي يحاول أن يوفّق بين الشكل والمضمون في زمن تتقدّم فيه الأشكال وتنكفئ فيه المضامين.

لن نكرّر في هذا المجال مقاربات العولمة وتعريفاتها الكثيرة وتجلّياتها وأدواتها في الاقتصاد والمال أو في السياسة والثقافات[1]، ولن نغوص في التفاصيل التي تربط بين العولمة وتقنّيات الاتصال والإعلام التي سهّلت انتشارها وطغيانها «فلسفة» تقوم على أنقاض الفلسفات القديمة، ولن ندخل في مفاهيم الشبكات في أجيالها المتعدّدة. بل سوف نكتفي بالإشارة إلى سلطات العولمة ورموزها الكبرى، وهي السلطات التي تأتي على أنقاض السلطات التقليدية الأخرى السياسّية والاقتصادية والتربوية والثقافية، فقد انهارات مجمل هذه السلطات القديمة أو هي في طريقها إلى الانهيار أمام اجتياحات العولمة التي تبدو «حقائق خيالية» فنفز سيادة الدولة الرقمّية والمجتمعات الرقمّية، وربما الإنسان الرقمي.

* أستاذ الإعلام في الجامعة اللبنانيّة – المدير السابق لكليّة الإعلام والتوثيق.

في ضوء هذا كلّه، نتطرّق إلى دراسة:

١- القرية أو المدينة أو الأمبراطوريّة الكونيّة، في البحث عن سلطات العولمة.

٢- سلطات الانترنت.

٣- السلطات الرقميّة.

٤- سلطات الريموت كونترول أو أجهزة التحكّم عن بُعد.

٥- العولمة وأدبيات «نهاية العالم».

لا تنفصل هذه النقاط، إلاّ منهجياً، فهي تتضافر لإعطاء فكرة عن هذه السلطات الوهميّة الممثلة للعولمة والتي تكاد تشابه المظاهر الطبيعية الكبرى التي يصعب التهرّب منها أو مقاومتها، فتبدو المعلومة أو أدوات الحصول عليها التقنيّة مفاتيحَ أساسيّةً في دخول العصر أو البقاء في العصور الغابرة.

سلطات العولمة:

من القرية إلى المدينة والامبراطوريّة الكونيّة

إتّخذت العولمة حضورها كفكرة متكاملة مع ظهور مؤلَّفين مشهورين: الأول لمارشال ماكلوهان، والثاني لزبيغنيو بريجنسكي منذ الستينات[٢].

يقوم الكتاب الأول على تجربة الحرب في فيتنام والدور الذي لعبه فيها جهاز التلفزيون حيث لم يعد المواطنون مشاهدين بل مشاركين في الآراء والمواقف واختلطوا بالعسكريين. وبرزت في زمن السلام الوسائل الاكترونية تنحو لإنهاض المناطق غير الصناعية من العالم. هكذا، تغدو الشاشات والصور محفزات للتغيير الاجتماعي في العالم.

وظهر، في الوقت نفسه، في أمريكا شعار «ثورة الاتصالات» التي طوّرت الرغبة في الانفاق والمسؤلية الاجتماعية الجماعية، ورفض الشباب، وعصر الأحكام الفردية وكل ما يؤلف مجتمعاً جديداً[٣].وبدأت فكرة «القرية الكونية» تحتل الأذهان والأساطير والأبحاث، مشكّلة منذ ظهورها الفكرة الجاهزة تماماً لرسم ملامح سوق عالمي واسع داعم للأفكار الكلية التي كانت تزيد من تأكيد صوابيّتها الأزمات العالمية المتنامية (ألم نلحظ هذا الأمر في عاصفة الصحراء، في حرب الهجوم الأمريكي على الخليج، حيث تداخل العسكريون بالمدنيين عبر التلفزيون رغم إقامة الحواجز التي كانت تورثها الحرب النفسيّة فتزيد الهوّة، على العكس، بين الطرفين؟).

وفي المؤلَّف الثاني، فضّل بريزنسكي[٤] تعبير «المدينة الكونية» على «القرية الكونية» في ردّة فعل حادّة إلى الجماعة، وفي مناهضة لمسائل القرابة والعلاقات الحميمة التي تنتجها القرية وهذه أمور غير واقعيّة بالنسبة إلى المحيط الدولي. فقد حولت مقولات الاختلاط بين التلفزيون والكومبيوتر والاتصالات التقنية العالم إلى عقدة قوية من العلاقات البشرية المتوترة والعصبية والمتحركة. ولقد كرّس سقوط جدار برلين في المانيا[٥] وانهيار الاتحاد السوفياتي النصر الأميركي، وإجهاض الأممية الشيوعية كفكرة. فليس سوى كونّية واحدة في الأفق هي أميركية «تسيطر على الأسواق العالمية للاتصالات مما خلق ثقافة جماهرية لها سلطة يجهز العالم في تقليدها والتطلع الدائم نحوها[٦]».

وكان أول تحقيق للغة العولمة ملامح «السوق الشامل[٧]» أو سوق العولمة والأفكار التي استقتها الشركات الكبرى لتشريع فيضانها وفق حدود الدول، وأصبح في الإمكان تحقيق «الأمبراطورية الكونية» التي جاءت نتيجة تضافر جهود العلماء والتقنيين لتفرز الأسواق الهائلة لرؤوس الأموال، ومنتوجات الخدمات اللانهائية التي جعلت من العالم مركزاً واحداً للعرض Market Place، وقادت هذه النظرة في العولمة إلى ترسيخ تعابير مثل «حرية التعبير التجارية»، وبدت معها الكرة الأرضية في خدمة الإعلان «لغة العالم الجديدة» أو «السوق البشري الشاسع»[٨].

وبدأ صراع بين العالمية والخصوصية وما يزال، وظهرت كلمات مثل «أمركة»[٩] العالم أو «دولرته»[١٠] تتضارب الآراء وتتشظى الثقافات في اتجاهَي العولمة

والفتفتة[11] اللذين قد يشكّلان وجهين لحقيقة واحدة هي التفكيك وإعادة التركيب، لكن من دون التمكّن من الخروج من دائرة اللاعبين الجدد العالميين[12] الذين «يرسون» في بقعهم الوطنية خلف شاشاتهم، ويفكرون على مستوى العالم، في الوقت نفسه، في كيفية تقديم المعلومات المكثفة السهلة «غذاء» عصرياً للعالم قد لا ينفد.

لا سلطة إذاً في حرية نقل المعلومات، لكن «طالما أن نقل المعرفة مهمٌ فإنّ نوعها يتبع نسق المعايير التابعة لسلطة سياسيّة واقتصاديّة فإن مثال ديمقراطية المعلومات يبقى حتى الآن في المرحلة الخياليّة»[13].

سلطات الدول الرقميّة:

كيف يناقش الباحث هذه الرؤية الديمقراطية إذا كانت سلطات الدول في أقصى تجلّياتها، ونعني بها العسكرية، تفرز حروباً وهميّة خياليّة، حيث «يعتبر جنود الولايات المتحدة قراصنة المعلومات في العالم، وحيث لم تعد السلطة الخام هي القوة المفضّلة لمجتمعاتنا المتطوّرة بل الوصول إلى بنوك المعلومات وشبكات الاتصال في العالم ومراقبتها هو الأساس»[14].

إنها الحروب عن بُعد حيث إدارة المعلومات كل المعلومات مهما كانت هي صاحبة الدور المفصلي، إذ «تدور المعطيات على شبكات العالم وبين مقرّات القيادات العسكرية الموجودة في عواصم الدول الكبرى حيث يتمرّس أصحاب القرار السياسي وبلغة واحدة وكأنهم لا يرون كمقاتلين أبداً سوى صور مواقع الخصم»[15].

إنّهم يشابهون في ذلك أطفال العالم الذين يتمرّسون على القتل والتدمير في ألعابهم الإلكترونية وكأنهم الإنسان يعاود الطريق إلى ممارسة طفولته أمام قساوة الواقع عن طريق ممارسة الحروب الفعليّة[16].

ويُفترض الإشارة في هذا الميدان إلى معنى الانهيار والقتل الذي أصبح عادةً من طبيعة الناس، وخصوصاً الغربيين والعالم عموماً، إذ يشير أحد تقارير «جمعية علم النفس الأمريكية»[17] إلى مسألة أساسية حيث «إن الطفل الأمريكي يكون، في نهاية تحصيله الابتدائي، قد شاهد ٨٠٠٠ حالة قتل و ١٠٠,٠٠٠ حادثة عنف مما يؤدي إلى تأثيرات تروّضه وتهدئه إلى حد ما حيث تغور هذه التأثيرات فتقوده إلى كوابيس فتحول إلى ممارسة القتل عن طريق الألعاب الاكترونية والتماهيات التي تفضي إلى ممارسة العنف والقتل الفعليين[18].

وفي إشارة إلى فيلم «البرنامج» The Program[19] المشهور للمراهقين حيث يظهر بطل الفيلم على جادة أمريكية ثابتاً لا يتحرّك أمام العربات السريعة وحيث يتمّ سحقه بالطبع وتمرّ فوق أشلائه آلاف العربات ويتناثر جسده وبقاياه في الشوارع الأمريكية، الأمر الذي خلق ضغطاً وسخطاً حدا بالشركة المنتجة على قطع هذا المشهد وحض الكونغرس الأمريكي إلى المطالبة بقوانين تحد من العنف على التلفزيون، وحذت الحكومة البريطانية حذوه في قوانين مماثلة[20].

«لقد تحوّلت هذه «الفلسفة» العنيفة إلى الألعاب الإلكترونية التي أصبحت السلوى الوحيدة للمراهقين. وتقترح هذه الألعاب قصصاً ومغامرات وسيناريوهات تستقي أحداثها إجمالاً من حروب فعليّة مثل فيتنام وأفغانستان ونيكارغوا وعاصفة الصحراء حيث يتابع البطل فيها طريقاً وعرة قوامها قتل الخصوم وإلغاؤهم كلياً وفي الثامنة عشرة يكون الأمريكي قد قتل، فوق الأربعين ألفاً دون أي وخزة ضمير[21].

هذا السلوك العارم في القتل والتخريب مألوف في الألعاب التي تشابه المخدرات وهو سلوك سهل قوامه ملامسة الزر الناعم. إنّه سلوك يتفّه فكرة الموت-الانهيار الكامل، فيفرغها من محتواها الفعلي الذي أرسته الديانات والفلسفات خلال عصور البشرية.

يغدو هذا التشريط بالعنف سلوكاً عاماً في العالم كله حيث تدخل أجيالنا لا لتتفرج على لذات الانهيارات، بل فيها ومنها تتحرّك وتأمر بها حروباً بالليزر خياليّة وفي متناول الجميع جاهزة وحقيقية أو

حقائق خياليّة حيث يُعاد تمحور الشخصية في جسد خيالي مشحون بطاقات «سوبرمانية»، يعود اللاعب منها محتقراً نفسه وصغره وعدم جدواه ووحدته القاتلة في هذا العالم القاسي الرهيب التائق إلى تفجر طبيعته الاتصالية في لقاء مع آخر حي بدلاً من تفجر طاقاته الذهنية والجسدية الحية لمصلحة عوالم سرعان ما تختفي لكنها تنحدر بالشخصية في لزاجيتها نحو الصمت المشابه للقوة الفائقة.

تلك هي ملامح الإنسان الانترنتي المعاصر، فما هو المقصود بسلطات الانترنت؟

سلطات الإنترنت:

قد تكون الإنترنت أو شبكة الشبكات هي التي تساعد على ردم الهوة بين الإنسان والتقنيات، إذ خطا الإنسان بواسطتها خطى سريعة تفوق بكثير الاستطالات القديمة التي جعلت رجليه وسمعه ونظره ولسانه أو صوته تتمثل في الدولاب والهاتف والشاشة.

وما اختراع الكومبيوتر إلا استجابة لتقديس قدرة الإنسان الذي جعله على صورته محاولاً أن يجمع هذه الاستطاعات إلى مخ صناعي وذاكرة صناعية وشبكة صناعية، زودها بأطراف كهربائية وميكانيكية وعيون وآذان الكترونية، وعلمها الحركة والكتابة والقراءة، ومنحها لغته، ووضع في برامجها عصارة فكره وتجاربه، واستأنس برفقتها في مصنعه ومتجره ومكتبه وقاعة درسه وغرف معيشته. وبهذا أصبحت ذاكرة الإنسان مستودعاً أو وعاء، وحواسه هوائيات ولغته إشارات ونبضات وفكره مواد قابلة للتعليب من خلال أساليب الذكاء الاصطناعي.

إنّ استشراء المجاز في إسقاط الحواجز بين الإنسان والآلة، رغم الإقرار بصعوبة ارتقائها إلى مستواه، يدخل شبكة الشبكات إلى المستوى الذي تبدو فيه ممثلة لأقصى تجليات الاتصال الاصطناعي الذي هو، في رأينا، للإتصال.

تساعد الإنترنت في تثبيت مركزية الإعلام، فتندمج الألياف الضوئيّة والكابلات الأرضية والبحرية وأشعة المايكرويف ودوائر الأقمار الصناعية إلى درجة توصل معها الأمر إلى التخوف من «حدوث أزمة مرور للأقمار الصناعية التي تتزاحم في ارتفاعها الثابت بالنسبة للأرض وبصورة تهدد بتداخلات موجات إرسالها»[٢٢].

لا الجوار ولا الحوار:

وأصبحت تكنولوجيا الإتصالات مصدراً للجغرافيا الشفافة من حيث تسهيل مرور المعلومات والاتصال حيث بتنا لا نشعر بالفرق الكبير بين من يجاورنا ويحاورنا أي من له القدرة على الاتصال بنا عبر ملايين الكيلومترات. هكذا لحقت صفة «عن بُعد»[٢٣] السوق و المدرسة و الصحة و الحياة عامة في لغة عالمية واحدة أو جدتها الإنترنت.

والإنترنت فكرة تمكنت من توحيد شبكات الاتصال السلكية واللاسلكية والكومبيوتر في العالم وتسمح «باتصال أي شخص بأي شخص آخر بواسطة أية وسيلة من وسائل الاتصال المعروفة في شبكات متصلة بعضها بالبعض الآخر وتّسمى الإنترنت أو شبكة الشبكات»[٢٤].

نشهد الآن، إذاً، التسوق عن بُعد وعقد المؤتمرات والندوات والتعامل مع المصارف والتعلّم عن بّعد، والإنتاج والعمل والإدارة والطبابة وتشخيص الأمراض عن بّعد، كما التمكن من إدارة العمليات الجراحية عن بُعد، والمشاركة في التمثيل الفني والمسرحي والتلفزيوني والمسامرة والمراسلة وإصلاح الأقمار الاصطناعية عن بُعد.

إنّه عصر الحضور والغياب في تداخلهما. الحضور الهاتفي أو «الحوار عن بُعد»[٢٥]، حيث تظهر نماذج مختلفة في طرائق إرسال صور الحضور، وهي تخضع في مجموعها لتقنيات رقمية تفترض انتقالاً لها خلافاً لالتقاط الصورة في تاريخ السمعي البصري حيث لا يعود الإعلام منقولاً وحسب كما هو، بل يّعاد تشكيله في سرعته ونقاوته. نبدو «وكأننا نعقد مقارنة في انتقال الصورة بين التكنولوجيا القاسية (أو الصلبة) عن بُعد

أساساً إلى الانتقال الوهمي التابع للنشاط الفائق للمخيلة والذاكرة والذكريات، يقودنا هذا إلى تأمّلات الفيلسوف جيل دولوز حول الفروقات بين الصورة الزمنية الثابتة والمتحرّكة في السينما كميدان اتّصالي أدهش المحلّلين»[٢٦].

نحن إذاً أمام الإجابة على السؤال المطروح حول درجة ذوبان التلفزيون في الإنترنت!

ومن المؤكد أن تلفزيون المعلومات .Web T.V[٢٧] قد أزال الحدود بين التلفزيون والإنترنت حيث الأصوات والصور دون تحديد فعلي للجمهور وتكاد تختفي نهائياً الفروقات الإنترنتيّة les sites ومحطات التلفزة les chaînes وفي استعمال بسيط للقابس التلفزيوني téléommande[٢٨].

إنترنت ٢ الجماعية و ٣ النقّالة:

هكذا يتداخل الزمن الحقيقي بالزمن المختلف بين الناس حيث تسود المقطعية أو نصوص ما فوق وما بعد النصوص وحيث تتداخل مفاهيم مثل السرعة والهدوء والشكل و المضمون في المستويات اللغوية.

وليس مستبعداً التلامس عن بُعد بعدما تمّ تطوير ألياف الكترونية حساسة بشكل فائق تميّز بين الناعم و الخشن من الأشكال. وهناك قواسم مشتركة غدت تؤمّن الترجمات الفورية حيث يستطيع مشترك في طوكيو مثلاً يتحدث باليابانية ومشترك في دبي يتحدث بالعربية وآخر في واشنطن يتكلّم بالانكليزية أن يتجاذبوا أطراف الحديث مع الماني لا يعرف سوى الالمانية، ويبدو العالم في تقنيات العولمة متجهاً بسرعة قصوى نحو إنترنت ٢ الجماعية أو ربّما إنترنت ٣ حيث مفهوم الإنترنت النقالة[٢٩].

السلطات الرقميّة أو الرقمنة بمعنى Digital أو Numérique

الكلام عن الرقميّة يعني أولاً إمكانيات توفير لغة موحدة ومشتركة اتصالية بين البشر. وهو تعبير يشغل في لغتنا الراهنة سلطة تقوّي تقنيات الاتصال والإعلام، وتستحوذ على التلفزيون وغيره كحقل أساسي للتجارب. «وهي تعني إدخال لغة الحاسوب في الميدان الاتصالي إذ تجمع هذه اللغة الهاتف بالكومبيوتر بالتلفزيون بعدما جمع الإنترنت الهاتف بالكومبيوتر»[٣٠].

ومثلما تحوّل التيار الكهربائي منذ قرن الوسيلة الوحيدة في نقل الطاقة، تتحول الـ btis الوسيلة العالميّة الوحيدة في نقل المعلومات التي باتت تقدّم بشكل رقمي مهما كانت طبيعة بثها أو طريقة تلقيها (صوت، صورة، معطيات).

وإذا كان الإرسال يتمّ سابقاً وفق طرائق متشابهة analogique سواء تعلّق الأمر بأصوات الإنسان في الهاتف أو كثافة الضوء في الإرسال التلفزيوني، فإنّ الرقميّة مكنت من تحويل وإعادة تحويل الإرسال إلى إشارة مشفرة في لغة رقمية (صفر وواحد) هي في أساس اللغة المعلوماتية، وأصبحت مقسمات الهواتف لا ترمز إلى أرقام وحسب تستعمل في تحويل المكالمات الهاتفية، بل إلى عقول الكترونية منمنمة دقيقة البرمجة متناهية الفعالية، وبإمكانها إرسال المعطيات والأصوات والصور بعد دمجها وتحويلها إلى لغة رقميّة[٣١].

والرقمية هي تسريع الوظيفة التقنية لتحلّ المقسمات هذه مكان الأنظمة الالكتروميكانيكية، فيصبح كل مقسم مشحوناً بحزمة من المعلومات تسمح لنا بنقلها بواسطة «كابلاتز الألياف البصرية أو عبر الأقمار الصناعية والشبكات الهرتزية وبكميات غير محددة. هكذا يتدرج التلفزيون ليصبح جهازاً متعدّد القدرات الاتصالية، كما تتدرج الشبكات الموزعة للمعطيات إلى شبكات رقمية متداخلة الخدمات».

وبوضوح أكثر نقول إن إمكانيات السيطرة على الشاشة تتضاعف. فبعدما كانت الشبكة مثلاً أو البرنامج يشغل قناةً كاملة، يمكن الآن بواسطة الرقمية بث برامج تسمح لنا بالمعنى «الكاريكاتوري» إيجاد التلفزيون الانتقائي (à la carte) بدلاً من التلفزيون صاحب الوجبة اليومية المفروضة (menu).

هكذا ينتهي دور المبرمجين وتتضاعف إمكانيات رؤية برنامج واحد أو اختيار المشاهد في الوقت نفسه بين مجموعات هائلة من البرامج كانت تبث قبل الرقمية بشكل متتابع[٣٣].

إنّها تسهيلات تؤكد سلطة المشاهد الإضافيّة في تحقيق ذوقة واحترام وقته وإمكانياته. فإذا كانت إحدى المحطات تبث مثلاً مباريات في كرة القدم، ثم فيلماً وثائقياً ثم آخر درامياً، فإن المشترك قادر على ترتيب هذه البرامج بالطرائق التي تناسبه ويرغب بها.

ولا ينأى المذياع، الوسيلة الإعلامية الأوسع انتشاراً في القارات، عن الانقلابات التقنية الجذرية التي تطول وسائل الاتصال. فقد سجلت منظومة الراديو D.A.B. (Radio Date System) إمكانيات نقل البرامج منذ العام ١٩٨٠، مصحوبة بترددات ساعدت في التعرف على المرسل، أو الحصول على معلومات حول زحمة الطرق و أسعار البورصات، وذلك بتشفير الراديو بمقاييس خاصة باتت في الأجهزة العادية.

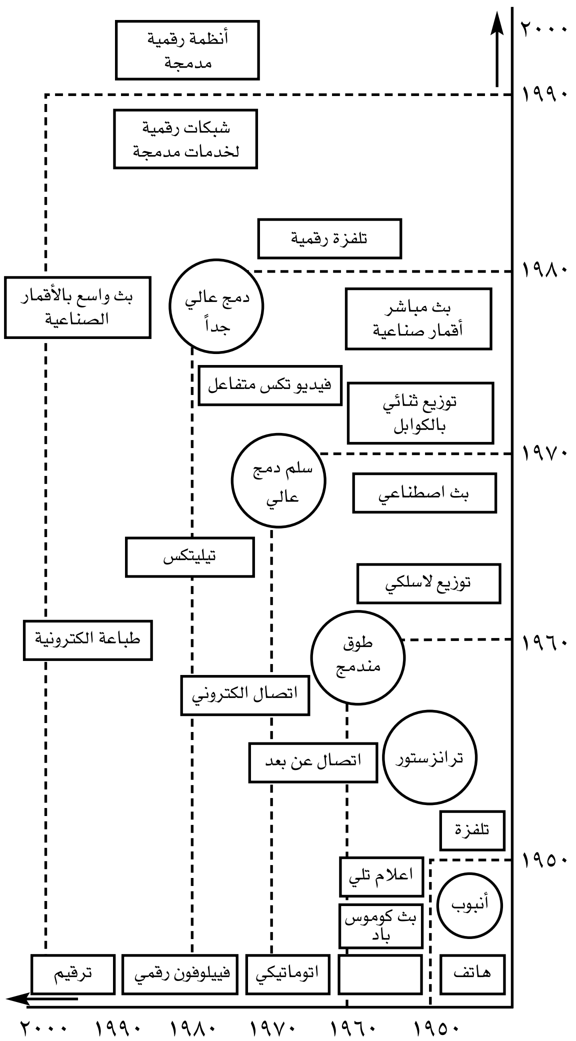
وقد سمح البث الإذاعي الرقمي بتوسيع إمكانيات الحصول على البرامج بواسطة منظومة أكثر تطوراً هي D.A.B. (Digital Audio Brod Broadcasting)، الأمر الذي ضاعف الإذاعات المتخصصة وحقق اللامركزية في البث، فأخذت الإذاعات المحلية والإقليمية في الانتشار محققة فكرة المذياع الفضائي بواسطة الأقمار الصناعية[٣٤].

وبات المسافرون عبر الطائرات قادرين على متابعة أخبار العالم، كما يعكف اليوم على دراسة راديو فضائي مخصّص للسيارات يمكن قائدها من الالتقاط الواضح لأية إذاعة على سطح الأرض مهما بعدت.

لقد ساعدت تقنيات البث بواسطة الأقمار الصناعية على مضاعفة المشهد الإتصالي صوتا وصورة، وغدا العالم ملكاً للإنسان المعاصر، يطلبه في باقات لا تنتهي من البرامج، وقد انهارت الحدود والعوائق والفواصل اللغوية والثقافية وتداخلت إلى حدّ بعيد.

هكذا يبدو الإنسان في القرن الجديد متمحوراً وحوله شاشة عادية أو مشفرة وفيديو وحاسوب وعلى اتصال ببنوك المعلومات، وحوله أيضاً ناسوخ (فاكس) نقّال، وهواتف مرئية، وله ألعابه الإلكترونية والهواتف المرئية[٣٥]، يتسوق ويتصل ويعلم ويتلقى عن بعد محققاً سيادته وسلطاته الجديدة بواسطة التقنيات.

وهنا نعيد نشر جدول مختصر لتطوّر وسائل الإتصال وفقاً للتحولات التكنولوجية[٣٦].



سلطات «الريموت كونترول» Remote Control أو التحكّم عن بُعد:

يقودنا البحث في سلطات العولمة إلى الأجيال الجديدة من الألعاب الإلكترونية، والنتائج الخطيرة التي نلمسها يومياً سلطات «الكترونية» الرغبات والسلوك، وميّالة إلى الصمت الكلي.

ما يهمّنا في هذا المجال هو كيفية الخروج من التلقي الكامل إلى الإدارة الكاملة للأشياء بواسطة «الريموت كونترول» أو جهاز التحكّم عن بُعد[٣٧] أو بواسطة الفأرة على تشابه وظيفتيهما، وتلك منظومة قد تعوّض بل تتفوق على سلطات التعبير وهي سلطة العصر الحالي.

وإذا كان الطفل أو البالغ يمارس «سلطة» تدخله إلى الأفلام والأخبار والكلام بكبسة زر في يده، يبدو فيه متنقلاً من محطة إلى محطة ومن عالم إلى آخر في محطات التلفزيون. يغيّر ويبدّل، ويُسكت من يشاء أو يترك لمن يشاء حرية الكلام، فإنّه يمارس حريته وسلطته التي يعبّر من خلالها، عفوياً، ولو أن عدداً من محبّي الظهور يعتبرون أنفسهم قادرين على إبطال مفعول «الريموت كونترول» بين أيدي الناس المشاهدين.

كانت السلطة وما زالت على المستوى التلفزيوني مصحوبة بالكلام، لكّنها تبدو في سلوك الألعاب الإلكترونية مصحوبة بالصمت أو الإغراق فيه مقابل تنامي سلطة جهاز التحكم.

هكذا يبدو هذا الجهاز سلطة فائقة ترغب الأطفال من ناحية لكّنهم يروضون الرعب بالإلفة، كما «تُرعب» الكبار في ظهورهم على الشاشات، والمعلنون المنتشون بالسلطة. إنّه الجهاز الصغير جداً والسهل جداً، وهو المتحكم بكل أجهزة الإعلام والإعلان والمعرفة والمعلومات، ويبرز بأنه «سلاح» تأكيد التنوّع والحرية والديمقراطية الإعلاميّة في العالم.

وقد تضاعفت سلطات الإعلام مع جهاز التحكم عن بُعد التفاعلي أي Interactif Remote Control الذي يجعل المتفرّج يختار بواسطته ما يريد من برامج وفي الزمان والمكان الذي يريدهما. وما عادت محطات التلفزة تفرض أوقات ومضامين محطاتها، بل إنّ المشاهد هو الذي بات يكّيف هذه الأمور وفقاً لرغباته وأوقاته ومزاجه مما يمنحه سلطة مضاعفة وحرية أكبر بكثير من أجيال التلقي التقليديّة. هل أصبح الإنسان عسكريّ الرغبة يأمر فتنفذ الريموت كونترول رغباته؟

لقد تحوّلت هذه الرغبات إلى فورية بحيث ما عادت الحاجات تحتمل التأجيل[٣٨] أو الانتظار، لأنها آلية ملحّة، تسيطر على الزمان والمكان والمضامين وتزيل كل الحواجز والحدود التي تضعها الدول والسلطات والقوانين، وهي تؤثر في بناء الشخصية التي تعرض عن رموز السلطة من ناحية في معانيها التقليدية الثابتة، وتعوض عنها في سلطات أجهزة التحكم وأجهزة الإعلام والكومبيوتر فتزداد الهوّة بين الأجيال ويتراجع الكلام ويقوي الصمت أمام النوافذ المفتوحة[٣٩] مباشرة مع العالم. إنّها تخرج وهمياً من «الهوّة» التي تقعد الأجيال فيها، ربما، وستواصل».

وفقاً لما تقدم، تدهورت السلطات اللغوية وسقطت اللغات، ومنها العربيّة، في مخاطر الصمت، وبتنا نشهد أجيالاً تأمر من دون صوت ولا تأتمر من أحد، خلال هذا التاريخ، سوى بانزلاقات الفأرة الصامتة القويّة.

الفأرة «سيّدة» العصور:

لماذا اختيرت الفأرة قرعة النوافذ وباباً لاستدعاء المعرفة، وسادت رمزاً على الرغم من عشق الغربيين لغيرها من الحيوانات مثل الكلاب والقطط وافتتانهم بها؟

تقول الأسطورة الشرقية في الفأرة التي تشارك العنكبوت في خلودهما إلى ظلمة الشقوق والجحر، إنّ نصيحة أسطورية المصدر يسديها الأجداد لأبنائهم تحقق نشاطاً وحيوية وذكاءً خارقاً لدى أحفادهم الحديثي المولد، وتُختصر النصيحة بوضع حبل الصرّة للمولود عند يباسه وسقوطه جحر الفأرة. وقد يُنصح

في المجتمعات المدينية برميه في هياج البحر. ومهما تشعبت الأفكار والعادات، فالفأرة «بالمؤنث» إجمالاً حاضرة في لا وعي الجماعة وكأنّها بطلة كل العصور، اتخذت صفة «السلطة القاهرة» للزراعة والغلال في الحضارات الزراعية البدائية.

لقد طبعت الفأرة حياة الأطفال الصغار وخيالهم سواء كانت حبال أصرّتهم في جحرها أم لا. وبدت محورا للصور الملونة والحركة الانزلاقية السريعة والنشاط، والاكتشافات الأولى لجماليات العالم الخارجي ألواناً وحركات. ولقد اجتاحت صور الفأرة وأشكالها حياة الكبار وخيالاتهم أيضاً، ولأهداف ترفيهية وتجارية غطّت الأسواق المعاصرة، وبرزت في ألوانها الزاهية تحتلّ الواجهات، وتشغل اللغات الإعلانية والدعائية، وتدفع المنتوجات والسلع الخاصة بالأطفال والكبار بشكل لم يسبق له مثيل في تاريخ البشرية. وغدت حضوراً متألقاً توشّى بصورة الثياب والكتب والقرطاسيات والعطوريات والمأكولات. ولها أسماؤها ومنتدياتها ومطاعمها ومدنها (والت ديزني) وعرباتها وألعابها التي لا تنتهي تشغل ذاكرة الأطفال وتلهب حماسهم دون أدنى تميز في الاستعمال بين أذواق الإناث[٤٠].

لقد طبعت الفأرة، أيضاً، حياة البشرية لا بالمعنى الأفقي الجمالي، بل بالمعنى العلمي الموضوعي، لأنّها شكّلت منذ بداية الموضوعية «الجسر» التجريبي الذي عبر ويعتبر الإنسان من خلاله إلى العلم والحقيقة والاستنتاج، وذلك عن طريق التجارب الذي حوّل الفأرة إلى «حقول» للاختبارات البيولوجية والطبية والعلميّة بشكل عام. وتتحمّل الفأرة مخاطر الاكتشافات وتجارب الأدوية والتحاليل المختبرية قبل تمريرها صالحةً إلى الإنسان. ولا ندري إن كان في الصورة الزاهية و«الحضارية» للفأرة نوع من التعويض عمّا تقاسيه أجيال الفئران في مختبرات العلماء من «آلام».

وإذا كانت هذه الصورة نتيجة لهذه التجارب، فهي لا تنفي كون البشرية، ومعها الفئران، عاشت حتى الآن مرحلتين في التعاطي مع وسائل الإعلام:

- مرحلة التلقي الكامل،
- مرحلة المشاركة والأمر بواسطة أجهزة التحكّم عن بُعد.

تبدو الفأرة مجدداً معروفة الموصولة بالشاشة في اللغات كلّها. تأتي لتشغل الزمن المعرفي المعاصر، وإذا يحوقها المرء براحته يقبض على المعرفة كلّها. إنّها الرمز القويّ الذي يحرّك المؤشر أو السهم على الشاشة بهدف الجهوزية السريعة والكاملة لفعل النقر أو الكبس، وهنا يُلاحظ التناغم بين الفأرة الاصطناعية الثابتة نسبياً تحت الأصابع وسرعة انزلاق المؤشر فوق الشاشة.

السهم والساعة الرمليّة:

لقد توقف الفكر اليوناني في معالجته الواسعة لمعضلة الزمان فلسفياً في اعتباره نبع الحركة الدائمة. ومن هذه المعالجة انبثقت صورة السهم رمزاً حاداً يشير علمياً إلى المستقبل وتركزت في عقارب الساعات الوحيدة التي تصاحب حركة الزمن ودورته وإيقاعاته الإصطلاحية.

بهذا المعنى «ذهب أرسطو إلى القول بأن وحدة قياس الزمن في إطار «قبل» و «بعد» تفترض السهم أي فكرة الموجّه Vector أو Vecteur بالفرنسيّة والمحدّد برأس السهم الذي يشير طوله إلى الزمن المنقضي»[٤١].

يستدعي الكلام عن الزمن المنقضي العودة إلى الساعة الرملية الشكل الأول للزمان في مغامرة آلية لم يكن معها سهلاً ضبط حركية هذا الزمان. وإذا ينقر على رأس الفأرة في ضبط للسهم المنزلق كمن يمسك الماء في البداية وهو يحاول الدخول إلى الشاشة.

لم تكن تلك المغامرة سهلةً في مصالحة الأجيال على الرغم من أن ظاهرها بدا سهلاً.

وإذا «يُمر» النقر، تمثُل إلى جانب السهم فوق الشاشة ساعة رمليّة أو بكرة المعرفة التي لا يوثقها عائق أو قانون في تنقل الرمل من زاوية إلى أخرى إلا بمرور الزمان.

والبكرة في اللغة[٤٢] من بكّر أي تقدم وأسرع وعجّل في كل شيء وهي في أساسها آلة مستديرة في وسطها مَحَزّ يمرّ عليه حبل لرفع الأثقال وحطّها.

ويُقال: «والبكرات شرهن الصائمة»، أي التي لا تدور. والبكرة في هذا الميدان فترة زمنية تحققها التقنيات في استدعاءات الصور والكلام والمواقع، وتكر من الساعة الرملية وفق سرعات متنوعة[٤٣] مختلفة، محققة سلطات الفأرة وأجيالاً متباعدة، متصلة، قليلة الكلام.

"Mon ordinateur m'a souri" أو الفأرة الضاحكة العاطفية:

لا تتجلّى سلطات الفأرة في قساوتها، إلا في استغراق الغرب في الكلام عن «المعلوماتية العاطفية» وهو ليس خيالاً، بل علم جديد يبحث في رفع التحديات السلطوية التي تتمتع بها تقنيات الاتصال. يهتمّ هذا العلم بمعرفة حالات المبحر في الشاشات من الناحية العاطفية، ومدى استجاباته لما يشاهده صامتاً أو جاهداً بطيئاً في النطق. «فهناك الفئران العاطفية المزودة بلواقط تقيس مع كل نقرة ذبذبات الجسد الاتصالية بهدف تحديد واستنتاج مدى الإرهاق والحالة النفسيّة المعقّدة أو الارتياح الذي يعيشه المبحر»[٤٤].

ويسود اعتقاد[٤٥] بمستقبل هذه الأشياء والأفكار التي تسمح عن طريق الصوت والصورة معرفة حالتنا الفيزيائية أثناء الاتصال، فتنبّه الدماغ إلى اتخاذ حذره لتغيير الحالة العصبية التي يكون فيها المتصل أو ضبطها. وتساعده على التحكم بما يشحن به زمنه المعرفي السريع. وستكون هذه الأشياء «أجهزة متناهية الصغر تُسمّى Handy 21 تيمُّناً بالقرن الواحد والعشرين. يمكن إدخالها في الأجهزة الاتصالية كلها، فتنفذ الأوامر الصوتية دون الحاجة إلى لوحات المفاتيح. ستكون «روحيّة» تدخل الهواء الذي نتنشقه. ولهذا السبب منحت هذه الشبكة الدقيقة اسم أوكسجين: Oxygen »[٤٦].

العولمة وأدبيات نهاية العالم:

تأخذ مقولة العولمة ونهاية التاريخ اتجاهاً يختلف كثيراً عمّا سبقه من معتقدات وأساطير، فهو يركّز على مخاطر العلوم النوعية والاكتشافات التي حققتها البشرية في مختلف المجالات وخصوصاً المعلوماتيّة منها. إنّه ليس اتجاه الموصومين بالجهل الذين يلعنون العلوم وتقدم الإنسان والتي تقود إلى الإلحاد والكفر. وليس الذين يربطون بين المعرفة والانهيار، فيشكلون مجتمعات فردية منعزلة، لها فرقها وطقوسها وقوانينها وأساليبها الحديدة في العيش، حيث العودة إلى الطبيعة والبساطة والتقشف وشظف العيش والإيمان الجديد.

نقصد هنا العلماء والباحثين الذين وعوا العلوم والاكتشافات وبنوا نظريّاتهم «يوم الدينونة»[٤٧] على مفاهيم علميّة وواقعيّة تفتح أعين البشرية على المخاطر المحدقة بهم من جرّاء هذا التقدّم العلمي. هكذا نجد أنفسنا، بهذا المعنى، أمام اتجاهين اثنين يفضيان إلى النتيجة نفسها:

١- بالإضافة إلى الكوارث الطبيعية المتضافرة، وصناعة الجريمة وطغيان العنف في العالم، هناك الانفجار السكاني الذي أشار إليه «برندون كارتر» في كتابه «جدل اليوم الأخير أو يوم الدينونة» حيث جعلنا نتصوّر مشهد ١٢ بليون نسمة يدبّون على سطح البسيطة في القرن الواحد والعشرين، لكنّ معظمهم سيلقى حتفه بسبب فقدان طبقة الأوزون أو التسمّم بسبب من التلوّث الذي يلفّ الكرة الأرضية التي يحدّ نهايتها عام ٢٠٩٠م، مركزاً على جنون البقر في بريطانيا حيث تتصاعد منها غازات تسبّب ارتفاع حرارة الأرض التي يتوقع ارتفاعها إلى ١٦ درجة عمّا هي عليه في الثلاثين سنةّ القادمة. ويتطرّق إلى الأسلحة الجرثوميّة والكيماويّة، فيركز على الحرب النووية الواقعة حتماً، وأن الجميع سيلاقون حتفهم فيها لأنّ القنابل الاستراتيجية العصرية تتجاوز طاقاتها آلاف المرات القنبلة الذريّة التي دمّرت هيروشيما.

ولم يغفل الكاتب الطاقة الكونيّة الجبارة أي أشعة الليزر والتي تشكّل بدورها مشروع حرب «النجوم» الذي تبنّاه الرئيس الأميركي ريغن، والصخور المتساقطة من أعالي الأفلاك والقدرة الهائلة لهذه الطاقة في عولمة الحروب أي تدمير الصواريخ عن بُعد بواسطة أجهزة الكومبيوتر ناهيك عن الإيدز في الصحراء الإفريقية وآسيا، وغيرها من التفصيلات التي لا مجال لذكرها هنا.

٢- الاتجاه الثاني الذي يعتبر كل ما يقال في النهائيات والانهيارات من قبيل المواد الإعلامية المشوقة والتجارية التي تنهمر من وسائل الإعلام العالمّية إذ «وحدها الصحافة تخلق هواجس الألفية الثالثة في عصر سلطات العولمة. وإذا كان ثمة مشكلة عالمية، ففي خسارة الذاكرة التاريخية حيث لم يكن قرننا الأكثر قتلاً رغم جرائمه الكبرى»[٤٨].

ويرى هذا الاتجاه أن اختفاء الإنسان في نهاية التاريخ ليس كارثة كونية لأن الإنسان سوف يبقى كائناً حياً منسجماً مع الطبيعة «وما معنى نهاية التاريخ سوى نهاية الحروب والصراعات الدموية وإلغاء الظلم حيث يتوصل الإنسان إلى مجتمع تغدو فيه حياته شبيهة بحياة الكلب المستلقي في الشمس طوال النهار سعيداً ما دام قد حصل على غذائه، ولأنّه راض تمام الرضى بما هو عليه، فهو لا يخشى أن تفعل الكلاب الأخرى ما هو أفضل منه أو أن تبقى مهنته ككلب مراوحة مكانها وبنهاية الإنسان نصل إلى نهاية التاريخ بمعنى يشمل الفن والفلسفة وانهيارات اللغات المكتوبة، إذ لن يكون في المستطاع بعد كتابة شيء جديد حول وضعية الإنسان حيواناً مرة أخرى، فإنّ فتونه، هياماته، ألعابه ينبغي أن تصبح بدورها «طبيعية». ينبغي أن يكون مقبولاً إثر نهاية التاريخ، أن يقيم البشر أبنيتهم وأشغالهم كما تبني الطيور أعشاشها (العودة إلى الغريزة) وكما تخيط العناكب بيوتها، وسيقيمون حفلات على طريقة الضفادع والزيزان، وسيلعبون كصغار الحيوانات، وسيمتنعون عن الحبّ كحيوانات راشدة»[٤٩].

الذكاء الذرّي

وفق هذين الاتجاهين تصبح العولمة إمكانية جعل مركزية التاريخ عند أميركا التي تشغل حجر الزاوية في الأفكار المعروضة دون إيجاد البراهين والحجج الكافية لا ثباتها. وحيث «نهاية التاريخ هي الحقيقة الأميركية المعروضة أمام العالم أجمع على مختلف المستويات»[٥٠].

والعولمة وفق هذا التطلّع هي مدى حكم البشر وفق ديكتاتورية ذات سلطة مركزية لا يمكن تصوّرها بسهولة إلا بجهاز كومبيوتر خفّي وضخم بحجم البشر والكون في فعالّيته وحيث تزدهر الدول والشعوب، فتتخلّى تدريجاً عن الناس والسلطات، ولا تعود فيها أشكال الحكم كالحكومات مؤسسات استئشارية بالحكم بل حكومة عالّمية تستخدم أعداداً ضخمة من الأنظمة الذكية الاصطناعية القادرة على فهم الكلام والإصغاء لحاجات كل إنسان.

هكذا نصل، وفق هذا الاتجاه إلى فكر بشري قادر على التحرّر من «عبودية» الجسد البشري، وحيث تتمكن الآلات من وضع تصاميمها وبنائها في منافسة «للعقل البشري، والتفوق على قوته في مرحلة ثانية، فتصل في مرحلة ما إلى آلات فائقة الذكاء قادرة على إنتاج ذاتها بذاتها إلى ما لا نهاية وفق ظاهرة التصغير أو النانوتكنولوجيا[٥١]، ويشتمل بناؤها على التعاطي بمهارة بالجزئيات وفق علوم هي مزيج من الكيمياء والفيزياء والهندسة حيث تستخدم آلات تصنّع آلات أصغر حجماً منها وكلّها بإدارة سلطة السلطات، ونعني بها الكومبيوتر إنّه إدارة علم الذرات والسلطة العالمية حيث نشهد خطى سريعة نحو الآلات التي تعيد إنتاج[٥٢] ذاتها إلى ما لا نهاية. هذا يفترض إيجاد أجهزة كومبيوتر تصبح في أبعاد الميكرون أي واحد من ألف من المليمتر»[٥٣].

يخضع هذا التوجه المسمّى بالإنكماشي حتى درجة التلاشي مع مضاعفات قدراته وسهولة استعماله بالضمور خاضعاً لرقاقات الكومبيوتر التي تخضع

بدورها لقانون مور[٥٤] الذي ينصّ على أنّ الرقاقات هذه ستبقى تتضاعف كل ثمانية أشهر العمر المتعارف عليه في أحجام أجيالها ثم تنخفض كلفتها مع انخفاض حجمها. وهكذا تبقى الأجيال تتلاشى وتنقرض ويتوقع الخبراء أن يصبح الحاسوب أصغر حجماً وأرخص سعراً إلى الحد الذي يجعل الرقاقة الواحدة مماثلة لحجم الخلية الإنسانية التي ستتمكن البشرية من زرعها في الأجسام أو الأدمغة والتحكم بها[٥٥].

وتغدو العولمة في مظاهرها أميركية إذاً، أو إطاراً واقعياً للمجتمع الليبرالي الوحيد، حيث الإنسان الأميركي الذي يستهويه أن يجد نظامه الاقتصادي ودولته يرتفعان فجأةً إلى مصاف «الكمال» التاريخي، أو أنهما يجسّدان الاختيار الوحيد المتبقي أمام الإنسانية جمعاء «وكلما اقتربت الإنسانية من نهاية الألف الثاني نجد أنه يلاحظ أن إيديولوجية عالمية واحدة محتملة ذات طابع شمولي هي الديمقراطية الليبرالية، عقيدة الحرية الفردية والسيادة الشعبية»[٥٦]، وحيث «الولايات المتحدة الأمريكية هي المجتمع العالمي الأول في التاريخ»[٥٧].

وإذا كانت الكتل الاجتماعية الكبرى أو التكتلات البشرية عبر التاريخ نتائج حتمية لشبكات من الروابط السياسية والاقتصادية والدينية، فإنّه من قبيل الخرافة تصور العالم موضوعياً يتجه نحو هذه الأشكال الواحدة وبشكل نهائي وحاسم.

وإذا كان للدين حظوظ وافرة عبر التاريخ في تكتيل البشر وتوحدهم حول خطوط واحدة، مما ترك آثاراً فعّالة على تحديد مسارات الدول والحضارات، فإنّ للسياسة أيضاً كما للإقتصاد النتائج نفسها، وكلّها مجتمعة أسباب أساسية على تراجع وتنامٍ في قوتها تمثل ما يعرف بالعولمة. غير أن الاقتصاد مرهون في أشكاله المختلفة بالمعلومات أو التقنيات الهائلة في وسائط الاتصال التي تشكل التعريف الأوسع للإقتصاد الراهن، وعبره يبدو الإعلام كصيغة إخباريّة عنواناً بارزاً للقرن المقبل.■

الهوامش

١ لقد تطرقنا إلى هذه المسائل مجتمعة بالتفصيل في دراستنا «العولمة والإعلام»، مجلة الدفاع الوطني، بيروت، العدد الثالث والأربعون، كانون الثاني، ٢٠٠٣ ص: ١٠٧

٢ arshall McLuhan & Quentin Fiore: War and peace in the global village.
Zbigniew Brzezinski: Between Two Ages. America's Role in the Technotronic ERA.

وظهر هذان الكتابان مترجمين بالفرنسيّة حيث رجعنا إليهما:

- Guerre et paix dans le village planétaire, Laffont, Paris, 1970.
- La Révolution technétronique, Calmann-Levy, Paris, 1971.

٣ E.B. Weiss: "Advertising nears a big speed-up in Communications innovation", Advertising Age. 19 mars 1973. London, P. 84

٤ عالِم سياسة ومدير مؤسسة الأبحاث في جامعة كولومبيا. شغل منصب مستشار الأمن القومي في عهد الرئيس الأميركي جيمي كارتر Encarta 1999 .

٥ في تشرين الثاني ١٩٨٩.

٦ Michel Foucher: "La nouvelle planéte", Libération, 15 Décembre 1990, Paris, 21

٧ Théodor Levitt: "he Gllobalization of Market", Harvard Business Review, Jun 1983 p. 37.

٨ Jürgen Habermas: L'espace public. Archéologie de la publicité comme dimension constitutive de la société bourgeooise, trad. ppar Marc B. de Launa, Payot, Paris, 1978, p. 9.

٩ Américanisation

١٠ Dolarisation

١١ Rragmatisation أو التشظي.

١٢ تُراجع الصحف اللبنانية في خلال انعقاد القمّة العالميّة في ريو دو جنيرو- البرازيل في حزيران- يونيو ١٩٩٢ حول موضوع العولمة وخصوصّيات الشعوب، ونجد فيها هذه المصطلحات وأخرى غيرها مشابهة.

١٣ Dan Scchiller: "les marchands du cyberspace", Le Monde diplomatique, Mai 198, p. 2.

١٤ Alvin et Heide Toffler: Guerre et contre guerre, survivre à l'aube du XXlécle, Fayard, Paris, 1994, p. 11.

١٥ Jean guismel: "ça sert aussi à faire la guerre", Le Monde diplomatique, Paris, Mai 1996, p. 16

١٦ إن العمليّات العسكرية التي قامت بها الولايات المتحدة الأمريكية في كانون الثاني/ يناير-شباط/ فبراير ١٩٩١ ضد العراق في تسمية «عاصفة الصحراء» نموذجية حيث حصدت ٣٤٠ قتيلاً من ناحية الحلفاء بينما هناك تقديرات تصل إلى ٢٠٠ ألف من العراقيين لاقوا حتفهم، لأنّ الموت جاء من جهة واحدة بواسطة تقنيات كبس الأزرار. Le Monde diplomatique, Mai 1996, ibidem

١٧ El-pais, 27 Février 1992 et US News and World report, 12 Juillet 1993.

١٨ Le Figaro, 25 Janvier 1993.

١٩ خريف ١٩٩٣ من إنتاج والت ديزني.

٢٠ ١٢ نيسان/ إبريل ١٩٩٤. Le Figaro, Loc. cit.

٢١ Ingrid Carlander: "La drogue des vidéo-jeux", Le Monde diplomatique, Novembre 1995.

٢٢ صلاح الدين طلبه: «الثورة الحالية في أساليب الإتصال»، عالم الفكر، المجلد الرابع عشر، العدد الرابع، آذار/ مارس ١٩٨٤، الكويت، ص ١٣.

٢٣ Philippe Queau: "Internet, Média pour le XXléme siécle", Le Monde diplomatique, Août 1995, Paris, p. 47.

٢٤ Philippe Queau: "Qui contrôlera la cyberconomie", Le Monde diplomatique, Février 1995, Paris, p. 36.

٢٥ Jean Louis Weissberg: Présences à distance, déplacement virtuel et réseaux unmériques, p ourquoi nous ne croyons plus à la télévision? L'Harmattion, collection Communication et Civilisation, Paris, 1999, p. 16.

٢٦ Ibid.

٢٧ لقد تخلّص الإنسان من أعباء الشاشة الحاسوبية وصار بإمكانه استعمال التلفزيون للوظائف نفسها التي

يستعملها بالنسبة للحاسوب في الفنادق والمنازل وأينما وجدت الشاشات، توحدت مفاهيم الشاشات في وظائفها الاتصالية.

٢٨ C.S.A.: "La synthése des contrbutions étrangéres en vue du sommet mondial des régulateurs sur Internet et l es noveaux services", Revue C.S.A., N° 121, Octobre 1999, Paris, p. 11.

٢٩ هناك كلام كثير حول مرحلة ما بعد «إنترنت ١»، حيث «إنترنت ٢» أو «الإنترنت الجديدة» أو «الشبكة المتكاملة» أو «ال» اتلنتز التي تبشر بقدرات وصل أطراف متعددة في الوقت نفسه بدلاً من الاتصال بين طرفين وحسب، وعليه نحن مقبلون على تأمين خطوط اتصال واسعة ومتغيرة تخرج نهائياً من الأسلاك وتجعل الشبكة الواحدة شبكات مضاعفة متخصصة للتجارة والتعليم والاجتماع والتسلية الخ.

WWW.IPV6forum.com
WWW.IPV6.Org

٣٠ بدأت التجارب في البث الرقمي على الأقمار الصناعية عام ١٩٩٣ مع الأوربت المعتبرة الأولى في البث من هذا النوع وانتشرت عام ١٩٩٩ وتنتهي في عام ٢٠٠٦ حيث تدخل الرميّة المجالات كلّها. وتعتبر إيطاليا هي المركز في التجارب:

Proulx S. Breton: L'explosion de la communication, la découverte. Boréal, Paris, 1993, p. 110.

٣١ رضا النجار: «الثورة التكنولوجية في حقل الاتصال»، مجلة الإذاعات العربية، العدد ٤، تونس، ١٩٩٤، ص ١٦-١٧.

٣٢ Réseaux Numériques à intégration de services.

٣٣ راجع: Thierry Mileo: "Le Phénoméne Multimédia", Médias-Pouvoirs, op. cit., p. 39.

وأيضاً: Encyelopédie Universalis, C.D. 2000

٣٤ تعود فكرة الراديو الرقمي إلى الأميركي، اللبناني الأصل، نوح سمارة الذي أطلقها عام ١٩٩٩ في مجموعته العالّمية World Space، واضعاً حداً لتاريخ الأطباق في التقاط الإشارات مستعيضاً عنها بهوائيات دقيقة مثبتة في كل جهاز إذاعي تلتقط الإشارات مباشرة.

سيد يونس: «نوح سمارة صاحب فكرة الراديو الفضائي»، مكتب جريدة اللواء في القاهرة، اللواء، السبت ١٥/ ١/ ٢٠٠١، بيروت، ص ١٨.

٣٥ عرضت القناة الفرنسية الخامسة TV5 في ٢١/ ٤/ ٢٠٠٠ في نشرة الأخبار آلة صغيرة بحجم جهاز الخلوي الصغير تجمع مجمل هذه الخدمات.

٣٦ إيدروج الأخضر: سالاتصال والسيادة واتجاه التدفق الاعلاميس، دراسات عربية، عدد ٥-٦، آذار- نيسان (مارس- إبريل) ١٩٩٥، ص ٦٠.

٣٧ عرفت ألعاب الأطفال جيلاً متوسطاً بين الألعاب الثابتة والألعاب على الشاشة. هو جيل الألعاب الذي يتحكّم الأطفال بتحريكها بواسطة أجهزة التحكم عن بعد الصغيرة وضمن مسافات محددة، وهي موصولة لاسلكياً ببطاريات تمنحها هذه القوة في تحريك الألعاب. وهذه منظومة سائدة ومستمرّة ومتحكّمة بحركات الفتح والإغلاق لمجمل الحاجات الإلكترونية التي تستعملها البشرية.

٣٨ يُلاحظ أنّ الأجيال الفتيّة في لبنان غير قادرة على تأجيل رغباتها أو حاجاتها، وهذه ظاهرة مرتبطة بما تمنحه أجهزة التحكّم عن بُعد من مشاعر وقيم تستأهل دراسات خاصة.

٣٩ النوافذ هي الـ Windoos بالإنكليزية، وهي أبواب المعرفة التي يفتحها الإنسان عبر شاشة الكومبيوتر. ونعتقد أنّ إسقاطاً كبيراً تحمله هذه التسمية أيضاً يرمز إلى الخروج من ظلمة الحياة الفردية التي أورثتها الحياة الصناعية للإنسان الغربي. حيث يبدو عالم الشمال منازل مقفلة الأبواب والنوافذ لا تشرّع إلاّ عبر الشاشات الاتصالية في عالم لا وقت فيه للإتصالية، وتلك قراءة أفقيّة أولى..

٤٠ لا يمكن إغفال «ميتّي» Minnie، أنثى ميكي ماوس، الفأرة المعشوقة من الفتيات الصغيرات ومن الصغار على حدّ سواء، ينجذبون إليها ويتماهون بها أيضاً.

٤١ سيّد محمد غنيم: «النموّ العقلي عند الطفل في نظريات جان بياجيه»، حوليات، عدد ١٣، جامعة عين شمس، كلية الآداب، القاهرة، ١٩٧٢، ص ١٣٢.

٤٢ المنجد في الأدب واللغة والعلوم، ط ٥، المطبعة الكاثوليكية، بيروت، ١٩٦٠، مادة «بكر».

٤٣ بدأت سرعة وصول المعلومات محددة بـ ٢٠٠ ميغابيت Mégabits منذ عشر سنوات، وتدرّجت بسرعة فائقة حتى وصلت إلى ١٥٠٠ ميغابيت.

٤٤ Emile Servan Shreiber: “Mon ordinateur m’a souri”, Psychologies, N°180, Novembre 1999, Paris, p. 42.

٤٥ تقوده روزالين بيكار Rosaline Picard، مديرة مختبر «المعلوماتيّة العاطفية» في أمريكا في معهد ماسَّشوسّتس للتكنولوجيا Massachussetts Institute of Technology.

٤٦ Emile Servan Shreiber: Ibidem, p. 43.

٤٧ «جدل اليوم الأخير» و «الأرض في الميزان» لآل غور نائب الرئيس الأميركي، وفيهما نظرية فتك المواد الكيماوية المركبة بالنطفات البشرية، دمجها عادل خير الله في كتاب واحد ترجمة إلى العربيّة ونشره بعنوان «نهاية العالم هل ستكون عام ٢٠٠١؟»، دار ملينيوم للنشر والترجمة، ١٩٩٩.

٤٨ أميرتو إيكو: «في الذاكرة والنسان ونهايات القرن والألفية الجديدة»، النهار، عدد ٢٠٥٣١، بيروت، السبت ١٨ كانون الول- ديسمبر ١٩٩٩. فيلسوف من المرموقين في الفكر المعاصر، بولوني مقيم في باريس له أعمال مثل «إسم الوردة» ١٩٩٨، وفيه دعوة إلى التوبة إذ اقتربت الأيام الأخيرة، و «العمل المفتوح» و «من سوبرمان إلى الإنسان المتفوّق».

٤٩ Kojéve: Essai d’une histoire raisonnée de la philosophie paienne, Gallimard, Paris, 1972, p. 288.

٥٠ فرانسيس فوكوياما: نهاية التاريخ والإنسان الأخير، مركز الإنماء القومي، بيروت ١٩٩٣، ص ١٠.

٥١ Nanotechnologie: فرع من التقنيات يستعمل في الإلكترونيات وصناعة الطائرات والسيارات الخ يتعاطى مع أبعاد وتفاوت للجزئيات أو الذرات مسموح من١,٠ إلى ١٠٠ نانوميتر أي واحد على مليون من المليمتر حيث دور الذكاء الذري في تجميعها هيدروجينياً أو كيمياوياً عندما تجعلها الحركات تحتك ببعضها البعض. Enecylopédie Encarta, 1999: "Nano-matériaux"

٥٢ قد تكون النعجة دوللي من نتاج الفن التكنولوجي الذي حوّل إمكانيات التجمع الذاتي إلى حالة التكاثر الذاتي حيث تتمكن البروتينات من إعادة إنتاج ذاتها طبيعياً.

٥٣ عادل خيرا الله: المرجع المذكور، ص ١٤٢- ١٤٨.

٥٤ Moore's Law.

٥٥ Joseph F. Coates, John B. Mahaggie & Andy hines: Scenarios of US and global society- Reshaped by science and technologie, Oakhill Press, Greenboro, U.S.A., 1997; in: Pierre Levy: Les Technologie de l’intelligence. L’avenir de la pensée à l’ére informatique, La Découverte, Paris, 1993, p. 22.

٥٦ فرانسيس فوكوياما: المرجع المذكور، ص ٦٨- ٦٩.

٥٧ Armand Mattelart: “Nouveau Prét-à-penser idéologique”, Le Monde diplomatique, Paris, Septembre 1993, p. 22.

جـودة التربيـة

بين «مؤشرات الجودة» و«جودة المؤشرات»

نخلة وهبة *

مسألة التأشير على الجودة:

في الادبيات التي سنحت لنا الفرصة بالاطلاع عليها خلال العقد الماضي، لم نقع على حديث كثير عن الجودة بصفتها حالة متحركة (حية ونامية) أو مناخاً تشكلياً أو دينامية نشطة أو سيرورة مستديمة، بل لاحظنا غزرة في الكلام عنها بصفتها محصلة لتحقيق شروط محددة مسبقاً واستجابة لمتطلبات ومعطيات تسمح باحتساب مؤشرات «ايجابية» من وجهة نظر الدولة أو النظام التعليمي؛ إلى درجة يسيطر معها انطباع كاسح بأن الحدود المادية والرمزية بين الكيانين (الجودة من ناحية والمؤشر من ناحية اخرى) قد اندثرت فالتحما واندمجا في ماهية هلامية لا تسلّم اسرار كينونتها حتى إلى من آمن بها وقبل طروحاتها.

يبدو أن المنطق الإجرائي قد سيطر على الفكر التحليلي في كثير من المواقع من الحقل التربوي، وانتصر التوجه التقني التفتيتي على المنحى الكلي الشمولي، وقد تُرجمت هذه النزعة بأن نُزعت الاستقلالية من «الجودة» التي الحقت بمحمية المؤشرات، حيث اصبحت تابعة بعد أن كانت اصيلة وامست نكرة بعد أن تألقت شهرة لدرجة أنها كانت استخدمت، ولفترات طويلة، مرجعية اساسية تكفل وثوقية أفعال التقويم[١]. لقد بهتت «الجودة» بعد أن اصيبت بما كان قد اصاب «الذكاء» قبلها على اثر صعود نجمه (إعلامياً و وظيفياً) ومبادرة المعنيين إلى طرح الاسئلة الكثيرة حول ماهيته وخاصياته، أي بعد تعريف[٢] Binet للذكاء قائلاً: الذكاء هو ما يقيسه رائزي. واختُزل الكل في احد اجزائه، واكتُفي بالبحث عن حضور الجزء لتقرير وجود الكل. إلا أن المشكلة التي تنتج تلقائيا عن مثل هذا الاختزال التشويهي هو بزوغ أثرين قد يقلصان مفاعيل الجودة الحقيقية، هما:

أ- الاستبدالية بين المفهوم والمؤشر: اي أن يتحول المؤشر من علامة تنبيه تدل على ازدياد احتمالات وجود مقادير اكبر من الجودة، إلى عنصر اساسي من عناصر الجودة، بل إلى وجه من وجوه الجودة عينها. علماً أن اختزال «الجودة» إلى مؤشراتها قد حوّلت عملية تقدير «الجودة» الى مشروع اصطياد للمؤشرات-الطرائد، بعد أن تسللت المؤشرات إلى مضاجع «الجودة» سواء في الذهن أو على ارض الواقع وساكنتها واحتلت مرابضها واحتفظت بها رهينة في الغرف الخلفية ومنعت عنها الاتصالات الخارجية والظهور العلني وإن كانت تسمح لها من وقت لآخر باسماع صوتها للتدليل على بقائها حية ولتسريع دفع الفدية المطلوبة[٣]. والدليل على ما تقدم، أن معظم الدراسات التي تهتم بتقدير الجودة تحصر اهتمامها

* كاتب من لبنان.

باحتساب المؤشرات المختلفة (المحسوبة على الجودة) كل بمفرده بدون الاهتمام بعلاقات تلك المؤشرات ببعضها البعض وبدون الشك بوجود عوامل قادرة على تحييد مفاعيل احد تلك المؤشرات أو بعضها أو بوجود تشكيلات عديدة من الظروف المختلفة التي تغير شحنة المؤشر الواحد من الايجابية إلى السلبية وبالعكس. وكنتيجة طبيعية لاثر الاستبدالية بين الكيان ومؤشراته، انحسر الاهتمام بـ «الجودة» بما هي كيان متكامل ومتحرك، وبات الكلام عنها يكتفي بتأكيد حضور احد أو بعض المؤشرات الموظفة في خدمتها أو في الكشف عنها. ونظن أن مشكلة التعامل مع الجودة هي عينها مشكلة التعاطي مع سائر المفاهيم القيمية التي دخلت عالم التربية. فالصعوبة التي يواجهها العاملون في الحقول التطبيقية عندما تلح الحاجة إلى تبني مفهوم جديد والاقتناع به قد تنتج بشكل اساسي عن افكارهم المسبقة عن الحقيقة وعلاقة هذه الاخيرة بالدقة والعلمية، ومن تخوفهم بالتالي من المفاهيم الرمزية والمجردة التي تتمرد على القياس واللمس والضبط والمراقبة والحصر. لذا يرجح أن يعمد العاملون في ميدان التربية، عندما يخشون تهديد مفهوم جديد يعجزون عن التحكم بامتداداته (الجودة = الحالة المتحركة)، الى الالتفاف عليه وتحويله إلى ما تعودوا التعامل معه، اي إلى مفهوم مادي يخضع للقياس والضبط (الجودة = الوفرة = حضور/ غياب).

ب- حصرية التمثيل: اي أن يصبح وجود الكيان مرهونا بالعثور على مؤشره، وان يصبح حضور المؤشر اثباتاً لوجود الكيان. وهذا ما وصلت اليه الحالة في ما يخص علاقة «الجودة» بمؤشراتها بدليل أن ليس فقط العثور على المؤشر(٤) يستخدم كإثبات لحضور الجودة، بل أن غياب المؤشر(٥) يقود إلى استنتاج غياب «الجودة». وهذا هو الخطا الأكبر الذي قادت إليه لعبة المؤشرات ولم يعترض على ذلك أحد. وهو الخطأ الذي يقع فيه المنطق المتسرع الذي يحاول إيهام الآخرين أنه المنطق الشكلي الصحيح. أي كقولنا مثلاً: إذا سلكت الشارع (ش) بهذا الاتجاه فانك حتما سوف تمر بالنقطة (ن)، إلا ان قولنا هذا لا يفترض بأن الوصول إلى نقطة (ن) يحتم المرور بهذا الشارع. فهناك شوارع أخرى يمكن سلوكها وهي توصل إلى النقطة (ن). أي أن المرور بالشارع (ش) ليس شرطاً لازبا للوصول إلى الموقع (ن)، وبالتالي فإن التثبت من المرور بالنقطة (ن) لا يسمح بالاستنتاج القاطع بأن الشخص الذي مر بـ (ن) قد سلك حتما الشارع (ش).

قد يقول قائل إن التربية بعامة، و«جودة التربية» بخاصة، من القطاعات أو الموضوعات المحظوظة، لسببين على الاقل:

- لأن هناك اكثر من منظمة دولية تهتم بشؤونها وتعمل على تطويرها.
- لأن جهوداً حثيثة وضخمة تبذل لتطوير مؤشرات تسهم في تشخيص سماتها.

قد يكون صحيحاً أن حظوظ التربية (فكراً وممارسة) في التطور مرشحة للتضاعف نتيجة التزام المنظمات الدولية بالعمل الدؤوب على تحقيق ذلك؛ ولكن ما يمكن أن يكون صحيحاً أيضاً أن المعطيات المستخدمة لتقرير حدوث التطور أو عدمه مستوحاة (كي لا نقول مأخوذة حرفياً) من النموذج الغربي للتربية المتطورة. اي أن التربية في اي بلد من البلدان لايمكن أن تعتبر متقدمة أو متطورة أو تتسم بالجودة إلا اذا تطابقت عناصرها ومكوناتها مع عناصر ومكونات التربية الغربية عامة والامريكية بخاصة. والاحتمال عظيم بان تكون المؤشرات إحدى الادوات السحرية المبتدعة لتشكيل الانظمة التربوية في العالم الثالث على مقاسات التربية الغربية. فالمؤشر يلعب، في احد ابعاده الاساسية، دور المهماز الذي تزداد من وتيرة نخزه بقدر ما ترتفع وتيرة لهاث الانظمة التربوية «المتخلفة»(٦) وراء الدول الصناعية المتقدمة. ويمكن البرهان على هذا الطرح الذي قد يبدو متحاملاً للوهلة الأولى، إذا ما تناولنا الكتلة التي تعتبر «نوعية» من بين المؤشرات الدولية الخاصة بمشروع

«التعليم للجميع» مثلاً. ولكي نتمكن من تعرّف الارضية المعيارية التي تنمو عليها المؤشرات المذكورة (مؤشرات «الجودة»)، نقترح قراءتها بتأنٍ لالتقاط هندسة المشهد العام التي تعمل فيه من جهة ولاستخراج السمات المشتركة بينها.

نقترح قراءتها بتأنٍ لأنه حسب علمنا، لم يحدث ان نشرت قراءة نقدية لمجموعة «مؤشرات الجودة» المتداولة. ونفهم أن تكون معظم الأنظمة التربوية الغربية المستفيدة مما يسمى بمنظومة «مؤشرات الجودة» قد سكتت عن الرهانات التي تخفيها هذه المؤشرات، لأنها تصب في مصالحها المعنوية والسياسية والاقتصادية؛ ولكن ما يصعب فهمه هو اسباب صمت الانظمة التربوية في الدول الأخرى عن شوائب «مؤشرات الجودة» المتداولة وآثارها التنميطية. ولا ندري ما اذا كانت هيبة ووقار السلطة المعرفية الممثلة بالمنظمات الدولية قد بهرت الأنظمة التربوية في العالم الثالث وجعلتها تحذر الاعتراض على مشيئة المنظمات التي تشكل مرجعية استشارية لها (للانظمة).

يظهر من مراجعة لائحة المؤشرات التربوية الأكثر تداولاً والتي يناهز عددها الخمسة والعشرين[٧] مؤشراً، أن ستة منها فقط قد مُنحت شرف الدلالة (الجزئية) على الجودة، وكُرست بالتالي مؤشرات «نوعية»[٨] أو مؤشرات على «النوعية»[٩]. فما هي هذه المؤشرات وما هي السمات التي تميّزها عن غيرها؟

خصائص «مؤشرات الجودة»:

على الرغم من قناعتنا بأن المؤشرات المتداولة قاصرة جميعاً، بمقادير متفاوتة، عن التأشير على جودة التعليم، ترانا لا نمانع قبول فكرة أن بعض هذه المؤشرات مرشح للإسهام بمقدار اكبر من البعض الآخر في تظهير بعض جزر الجودة في النظام التعليمي. وذلك بدون أن نتوهم بأن ما سنتوصل إلى استنتاجه من جراء استخدام المؤشرات «النبيلة» سيكون واقعياً وعملانياً بالضرورة. اما المؤشرات[١٠] الاكثر تداولاً والتي أُشيع بانها «نوعية»[١١] هي:

١) المؤشر: نسبة معلم /تلميذ.
٢) المؤشر: تأهيل المعلمين= مؤهل / معلم
٣) المؤشر: الانفاق على التلميذ.
٤) المؤشر: تلميذ / حاسوب.
٥) المؤشر: تلميذ / كتاب
٦) المؤشر: فصل (غرفة) / تلميذ

ولا شك بأن اسباب اختيارها دون غيرها[١٢] لتؤشر على النوعية تكمن في خاصيات فريدة تتميز بها بنيتها. فما هي الوظائف الخاصة التي تؤديها هذه المؤشرات والتي تكسبها فضيلة التأشير على «الجودة»؟

هناك في الواقع سمات أربع تشترك فيها المؤشرات التي توصف بالـ «نوعية» والتي يفترض أن تؤشر على «الجودة»، وهذه السمات هي:

(١) السمة الأولى: تشترك جميع المؤشرات موضوع حديثنا في كونها تفتيتية، بمعنى انها لا تلتفت إلى سيرورة الفعل بل تركّز على حضور / غياب أحد عناصر البيئة التي يجري داخلها الفعل (العملية التعليمية) معتبرة، بالطبع، أن الحضور هو الشطر الايجابي من المعادلة، وهو بالتالي، في أحد وجوهه وبمقدار ما، ضامن مهم لتحقق الجودة. وينبني هذا الطرح لو صح على فرضيتين أساسيتين:

أ. الكل لا يساوي اكثر من مجموع أجزائه أو مكوناته[١٣]. ويمكن استخراج هذه الفكرة بسهولة من منظومة الحجج التي يقدمها مستخدمو هذا المؤشر، بدون أن يعلنوا ذلك بشكل مباشر وواضح ودقيق، للتدليل على الجودة. ويمكن تلخيص محور العمارة الفكرية التي تستوحي منه الحجج قوتها كالآتي: اذا كانت خبراتنا السابقة قد بينت لنا بشكل متكرر أن مقادير متفاوتة من «الجودة» كانت قد تحققت في وضعيات ذات مواصفات بارزة وواضحة ويمكن عزلها، فمن الطبيعي أن يقودنا المنطق الشكلي التحليلي إلى تفكيك الكيان الواحد (هنا بيئة انتاج

الجودة) إلى مكوناته الاولى، وبالتالي اعتبار حضور مواصفة واحدة من مواصفات الكيان أو وسيط(١٤) واحد من وسائطه (ما يدل عليه المؤشر الواحد مما يعتبره انصار المؤشرات موضوع حديثنا البيئة الطبيعية المؤلدة لـ «جودة الفعل التربوي»)، عاملاً يسهم في إنتاج (تركيب، بناء...) الكيان الاولي قبل التفكيك («الجودة»). ولكن، ينسى مستخدمو هذا المنطق أن إسهام العامل الواحد في الإنتاج لا يكون فاعلاً، في العادة، إلا ضمن شروط محددة ودقيقة وداخل سياق واضح ومعروف ومن خلال تفاعل دينامي ومتجدد في إطار نظام معقد من العلاقات المحكومة بقوانين التعاضد والتكامل والتعاوض والاستبدال والتعاون والتدامج... ويستكمل المنطق الشكلي دورته بأن يقفز إلى الجهة المقابلة من المعادلة التحليلية فيمهد الطريق للاستنتاج التراجعي كالآتي: اذا كانت المواصفة (م) من خاصيات البيئة التي غالبا ما تشهد نمو مقادير مختلفة من «جودة الفعل التربوي» في احشائها، فإن العثور على هذه المواصفة في وضعية معينة، يجيز استنتاج حضور «الجودة» في الكيان الذي تفرزه تلك الوضعية! وقد يقول قائل إنك تنتقد المؤشر لأنه عاجز بمفرده أن يقدم تصويرا دقيقا لدورة العمل التعلمية وأن يقدم بالتالي تشخيصا لحركة سيرورة التعلم سواء على مستوى النظام ككل او على مستوى المنطقة الواحدة. ولكن من قال ان كل مؤشر سيستخدم بمفرده؟ والجواب عن ذلك يمكن ان يأخذ الشكل الآتي: لو كان أنصار المؤشرات يريدون فعلاً ان تُستخدم مؤشراتهم مدمجة ومتكاملة لكانوا أوجدوا صيغة أو معادلة أو حبكة محددة التركيب والتشكيل بنسب معروفة ومضبوطة ومتغيرة بحسب الوضعيات لتقدير «الجودة» الحقيقية بدل ترك مستخدمي المؤشرات يرتجلون صيغا ضحلة مثل نظم نتائج المؤشرات جنبا إلى جنب بدون أن تؤثر نتائج الواحد على النسب الأخرى، وبدون أن يجرؤ أحد على تقرير وجود جودة حقيقية انطلاقا من مؤشر واحد أو أكثر.

ب. الوجود (بمعنى حضور الشيء) يحتم الاستخدام (استعمال الشيء في الوجهة المعد لها). ولا شك بان الانطلاق من هذه المقولة يجعل مهمة المتابع لمسائل «الجودة» في النظام التعليمي شبيهة بإحدى مهمات الناظر الذي كان يكتفي غالباً بتسجيل حضور التلميذ الفيزيائي وغيابه عن المدرسة و/أو الفصل، وذلك بغض النظر عن مدى مشاركته في عمليات التعلم. ويظهر من فحص المؤشرات موضوع اهتمامنا أن نظرة انصارها إلى وسائط «الجودة» ليست ببعيدة عن النظرة الاختزالية التي كان يمارسها الناظر. وقد يكون من المفيد هنا التذكير بأنه إذا كان استخدام الشيء يفترض حتما وجود هذا الشيء، فإن العكس غير صحيح لأن وجود الشيء لا يستتبع ضرورة استخدامه أو الافادة من حضوره. لقد سمحت لنا مثلاً معايشتنا لدورة العمل في الكثير من المدارس الرسمية، ابان شغلنا لاحد مواقع المسؤولية في وزارة التربية في إحدى الدول العربية، بالاطلاع على عدد التجهيزات الكهربائية والالكترونية الحديثة الموجودة في مخازن تلك المدارس والتي لا تستخدم من قبل المعلمين ولا الطلبة.

(٢) السمة الثانية: جميع المؤشرات المذكورة في هذا الفصل تسكت عن النموذج المعياري الجاثم وراء النسب المحتسبة والمعلنة، أي عن سقف القيمة (قيمة النسبة) المطلوب من الأنظمة التعليمية تطوير أدائها من أجل بلوغه في ما يخص كل مؤشر مما يسمى مؤشرات «الجودة»؟ فما المعنى العملاني المعياري مثلاً لقيمة مؤشر ما، أي كأن تكون نسبة معلم/تلميذ تساوي ٣٢ مثلاً؟ وهل نسبة ٣١ أفضل من ٣٢؟ وبناء على ماذا؟ ولكن، هذا السكوت المقصود لا ينفي كون جميع المؤشرات المعنية تنطلق من فرضية مضمرة، لكنها حاضرة وفعالة، تقول بأن هناك قيمة نموذجية ضبابية (غير محددة حتى في ذهن مستخدم المؤشر لانها اصلاً غير معروفة) لكل مؤشر يجب أن تقترب منها النسب المحتسبة للمؤشر المذكور. ونظرا لعدم معرفة قيمة النسبة النموذجية للمؤشر المستعمل،

يكتفي مستخدموه باستنتاج دلالته بطريقة تقديرية/ ترجيحية عبر عملية تغليب المنطق السائد في تحديد شحنة الوجهة التي يمكن أن ينحو اليها تيار الجودة المتصّور[١٥].

(٣) السمة الثالثة: تراهن جميع المؤشرات على الوفرة: وفرة المعلمين (نسبة معلم / تلميذ)، وفرة المؤهلات (تأهيل المعلمين)، وفرة المال (الانفاق على التلميذ)، وفرة التجهيزات (تلميذ / حاسوب، تلميذ / كتاب)، وفرة المساحات (تلميذ / متر مربع، غرفة / تلميذ). والقول بالوفرة، مهما كان موضوع هذه الوفرة، هو في نهاية المطاف دعوة إلى تخصيص مبالغ اكبر من المال (نسب اكبر من الدخل المحلي/القومي الخام، و/أو من ميزانية الدولة...) لقطاع التربية. وتخبئ هذه السمة محاذير عدة، من اهمها:

أ. المراهنة على الوفرة (أية وفرة كانت) هي بشكل أو بآخر رهان على وفرة المال. وتوفير المال ليس بالامر السهل على جميع الدول، وهو بالتالي اداة تفريق بين الدول وتأبيد التفاوت بينها، على الصعد المختلفة. فالدول الفقيرة والدول متوسطة الثروة، ونظرا للمبالغة في ربط مؤشرات الجودة بالبحبوحة المالية، لا تستطيع رصد المبالغ «اللازمة» لتأمين ما تطمح اليه من بنية تربوية تحتية تضعها في خدمة ابنائها، وستظل تعاني، على الارجح، من صعوبة تحقيق متطلبات المؤشرات القادرة على رفعها إلى مرتبة الدول التي تحقق مستويات عليا من الجودة في التربية بقدر ما تستطيع أن تصرف من أموال على توفير كل ما يشرى ويباع من عناصر البيئة التعليمية.

ب. لا يكفي أن تؤمن الدولة لمواطنيها وفرة اقتصادية نسبية داخل حدود البلاد لكي تخال انها نجحت في تحقيق الوفرة المطلوبة لتسجيل نتائج تُثمن ايجابياً عند احتساب المؤشرات. فالوفرة المالية الداخلية، معيشة بعملة البلد، لا يقابلها بالضرورة قدرة شرائية عند الدولة بما يتناسب مع ما يتطلبه احتساب نسب مؤشرات «الجودة». فالدول التي تملك عملة قوية مقارنة بالعملات العالمية التي تسمى بالصعبة، يمكنها بسهولة اكبر، ان تستورد كل ما يلزم استيراده من تجهيزات معقدة والكترونية، وذلك على عكس الدول التي تشكو عملتها من الضعف وهبوط القيمة وانحسار التداول الخارجي.

ج. اذا اعتبرنا أن الوفرة تعني، في احد وجوهها تأمين ما يلزم لتلبية حاجات الناس في القطاعات المعنية (التربية هنا)؛ وأن زيادة عدد المرشحين للافادة مما هو متوفر يقلل من فرص الحصول على حصة منه، فذلك يعني أن أبناء الدول الفقيرة أو دول العلم الثالث بعامة مرشحة لأن تعاني من ضمور عدد المستفيدين، وبالتالي من ابتعاد الجودة عن التعليم، لو وثقنا بقيمة/قيم مؤشرات الجودة. فالدول الفقيرة (معرفياً ومالياً) هي الدول التي يكون معدل الخصوبة فيها مرتفعاً وبنية هرم الاعمار معيقة للتطوير التربوي، لأن النسبة الكبرى من سكانها هم في عمر التمدرس، فتعز القدرة على توفير حتى الحد الادنى من العناصر المكونة لبيئة تعليمية مقبولة. وبالطبع، تتبع نسب المؤشرات شح المعطيات وتعكس فقرها وتسميه تدنياً في «جودة» التربية.

د. التجهيزات المطلوبة وفرتها أو بالأحرى التجهيزات التي تُثمّن وفرتها وتؤثر عند احتساب معدلات قيم الجودة، هي، في الغالب، التجهيزات التي تعتمد على التكنولوجيا الحديثة[١٦] والتي، في معظم الأحيان، لم تثبت فاعليتها لا في أحداث تعلم عصى على الطرائق السائدة والوسائل التقليدية الشائعة ولا في رفع «جودة التعليم» الحاصل سواء لجهة رسوخه أو وظيفيته أو تأصيل خلفيته الفكرية... بل تأكدت قدرتها على إبراز الفروق الاقتصادية بين الانظمة لصالح الأكثر غنى والاكثر قدرة على الصرف. الأمر الذي يعني ببساطة كاملة أن الركون إلى مؤشرات «الوفرة» يقضي على كل أمل يمكن أن يحدو البلدان الفقيرة في الخروج من حفرة انخفاض الجودة وذلك على الرغم من الجهود الصادقة المبذولة.

(٤) السمة الرابعة: جميع المؤشرات المرشحة لأن توصف بأنها تؤشر على الجودة تركز على الكيان المفرد أو الفاعل الفرد وليس على المجتمع الكلي أو الجماعة الكبيرة. أي انها لا تجد مفراً من المرور بالمفرد الفريد والوقوف عنده حتى عندما تدّعي أنها تصف النظام التربوي ككل. وهذا ما يدعم نظرتنا إلى «الجودة» ويعزز قناعتنا بأن البحث و/أو الحديث عن الجودة لا يمكن أن يتوجها إلى النظام التربوي بصفته كيانا واحداً متسقا ومتوازناً، بل الى حالات خاصة فيه (مدرسة، فصل، معلم، تلميذ...). وقد يبرز من يقول أن المؤشرات المقصودة لا تمر بالفرد المفرد (المعروف أو العلم) بل بالفرد النكرة (المجهول غير المميّز ولا المتميّز) الذي يختصر الجماعة الكبرى بدون أن يفصح عن هويته وبدون أن يضع انويته في الواجهة. والرد على ذلك يوجد في بنية المؤشر ذاتها، حيث ترتهن جرعات «جودة» التربية، ليس للكيان المفرد فقط، بل إلى حصته الشخصية (المفردة والفريدة بالضرورة) والمرصودة لاستعماله الفردي، من مجمل عناصر البيئة الحاضنة لفعل التعليم.

يبدو أن الاسترسال في تأمل بنية المؤشرات الأكثر استخداماً لكشف مقادير «الجودة» في الأنظمة التربوية في العالم الثالث من شأنه أن يزيدنا قناعة بما كنا قد طرحناه حول مفهوم الجودة في الفصول الأولى من هذا الكتاب؛ وأن يزيدنا اقتناعاً بأن المؤشرات ليست أداة حيادية تستخدم لتشخيص «جودة التربية» فقط، بل قد تتسبب بآثار جانبية تفوق خطورتها مجمل الإيجابيات التي يمكن أن تحملها تلك المؤشرات.

الآثار الجانبية لاستخدام مؤشرات الجودة:

يظهر من خطوات لعبة الجودة كما تلعبها المنظمات الدولية، أن الاكتفاء بالجودة الظاهرية من جهة؛ والبحث عن جودة المعدل الحسابي لكامل النظام التعليمي، من جهة ثانية؛ قد يتسببان ببعض الاضطراب في الاستقامة الفكرية التي يفترض أن يتحلى بها العاملون في الإدارة التربوية الوسطى والعليا، في معظم بلدان العالم الثالث. فالجودة المتداولة تروج عمليا لازدواجية الفكر والقيم والتحليل وتدفع إلى مباركة الغش وتجاهل الرياء، بدون قصد ربما. فمثلاً، نلاحظ ان الأجهزة التربوية اللبنانية التي ترسل، النسب المنخفضة جداً لمؤشر (معلم / تلميذ) في لبنان إلى هيئة دولية تطلبها دورياً، والتي تزهو اعتزازا وفخراً بأن نسب بلدها منخفضة وصحيحة ومهيأة لتضع البلد على رأس الترتيب الاقليمي في ما يتعلق بما يسمى «جودة التعليم[١٧]»؛ وأن هذه الأجهزة عينها، تستخدم المعطيات والنسب ذاتها، لتبرهن على سوء الإدارة التربوية وتأثرها بالضغوط السياسية وخضوعها لمعادلات المحاصصة والطائفية والمناطقية في توزيع المعلمين[١٨].

ويدفع التركيز على بعض العناصر المأخوذة من النموذج الغربي واعتبارها مكونات اساسية «للجودة» إلى بخس الجهود الحقيقية المبذولة من قبل بعض الدول الفقيرة حقها. فمجرد الاقتصار على المؤشرات لتقرير حضور أو غياب الجودة يمنع النظام التربوي الذي يعمل بطريقة أخرى (مبتكرة أو تقليدية) على تجويد تربية ابنائه من الإفادة حتى من مكافأة الاعتراف بجهوده طالما أنه لم يوظف العناصر التي تحتسبها المؤشرات الدولية. ومن قرر أن تأمين سبورة صغيرة من الغرانيت الاسود لكل تلميذ في المرحلة الابتدائية في بعض البلدان الافريقية اقل تجويداً للتربية (استنادا إلى منطق المؤشرات نفسه) من تأمين عارض فوق الرأس لكل ١٠٠ تلميذ؟ وماذا ينفع العارض فوق الرأس اذا لم يكن هناك غرفة صف ومقاعد وكهرباء...؟ ام أنه يمنع على الأنظمة التربوية في مثل هذه الدول أن تتحدث عن «الجودة» طالما أنها لم تبلغ العتبة الدنيا من متطلبات النموذج الغربي المرجعي؟

بالإضافة إلى الأثرين الجانبيين السابقين، يشجع استخدام مؤشرات «جودة التربية»، كما هي متداولة وموظفة في تشخيص (تصنيف وترتيب) الانظمة التربوية، على تغليب المظهر على الجوهر. فأنصار

«مؤشرات الجودة» الشائعة تذكّر بمهندسي الديكور الذين يعتبرون أن الديكور هو الاساس في تجارة البيع بالمفرق، ويضغطون على اصحاب المحلات لصرف الأموال الكثيرة على الزينة التي برأيهم تعمل كمصيدة للزبائن بعد أن تبهرهم وتجذبهم إلى ولوج الدكان وتغريهم بالشراء. وينسى مهندسو الزينة أن يذكروا لمن يطلب استشارتهم أن يذكروا عدد المخازن التي اضطر اصحابها إلى إعلان إفلاسهم وإقفال أبواب مخازنهم فقط لانهم صرفوا من المال على الديكور اكثر مما تركوا لتأمين بضاعة بجودة تناسب فخامة الزينة. لا شك أن الديكور مهم ولكنه لا يمكن أن يؤتي ثماره إلا إذا كانت البضاعة المعروضة في خزائن الدكان المزين قادرة على تحمل مشاق المسار التجاري اي على تغطية مصاريف المسافة الزمنية التي تفصل بين دفع ثمن الزينة والبضاعة وقبض ربح المبيعات، وعلى شرط أن يكون فائض الربح المذكور قادرا على تغطية تدريجية لفاقد الربح الذي تتسبب به الاموال التي صرفت على الزينة. والمشكلة المترتبة على ذلك لا تطال التاجر فقط بل المستهلك الذي يجد نفسه مضطرا إلى أن يدفع، مدمجاً في ثمن السلعة الاجمالي، نسبة معينة من مصروف زينة المخزن، وثمن التغليف والتوضيب والتخزين والاعلان والتسويق، اي أن يدفع مبلغاً من المال ثمناً لخدمات لم يطلبها اصلاً قد يفوق ثمن السلعة المستهدفة. وقد تفاقمت المصاريف الإضافية إلى درجة بات من المستحيل على فئة من الزبائن شراء حاجتهم من السلع لأنها لا تسوّق إلا مغلفة وبعد مرورها على وسطاء عدة...والزبون لا يملك القدرة الشرائية على دفع كل هذه المصاريف. وهكذا تتم التضحية بتلبية حاجة الفرد على حساب التعلق بالامور الخارجية أو المظهرية. وتقع في السياق عينه مشكلة الدواء الاساسي الخام(١٩) والدواء المغلف الذي يحمل على علبته خاتم الشركة المصنِّعة...في أفريقيا، ورفض الشركات محتكرة حق التصنيع السماح للمصانع الافريقية بصنع الدواء الخام الاساسي حتى لو مات المرضى العاجزون عن دفع ثمن التغليف والتخزين والشحن والتسويق والإعلان...، وكأنه من غير المسموح «للجودة» بالتحقق أو بالوجود إلا إذا مرت في القنوات الشرعية المرخص بها! ولا نظن ان «جودة» التربية التي تحميها هكذا مؤشرات تختلف عن «جودة» الدواء الذي تحميه هكذا شركات.

اخيرا، لا بد من الانتباه الى ان رائحة المال تفوح من مسام مؤشرات «جودة التربية» المفروضة (بشكل غير مباشر) على الدول. وحيال هذه الرائحة القوية يصعب منع البعض من الظن بأن مبادرة بعض المؤسسات المصرفية إلى تبني هذه الحزمة من المؤشرات يمكن أن تعني دفع الدول التي لم تعثر على مؤشرات جودة إيجابية (تعتمد على الوفرة) إلى طلب معونة المؤسسة المالية التي لن تتأخر في فرض شروطها والتدخل في تفاصيل السياسات التربوية والاقتصادية للبلد المستدين. فسبحان من جعل اهل الجود يجودون بالجودة.

قد يقول قائل إنك تنتقد المؤشر لانه عاجز بمفرده أن يقدم تصويراً دقيقاً لدورة العمل التعلمية وان يقدم بالتالي تشخيصا لحركة سيرورة التعلم سواء على مستوى النظام ككل أو على مستوى المنطقة الواحدة. ولكن من قال إن كل مؤشر سيستخدم بمفرده؟ إنها فعلا أمنية كل العاملين في ميدان التربية بعامة، والتخطيط بخاصة، أن يأتي الوقت الذي تستخدم فيه مجموعة من المؤشرات معاً لوصف حالة النظام التربوي في بلد ما. والجواب عن ذلك يمكن ان يأخذ الشكل الآتي: لو كان انصار المؤشرات يريدون فعلاً أن تستخدم مؤشراتهم مدمجة ومتكاملة لكانوا أوجدوا صيغة او معادلة اوحبكة محددة التركيب والتشكيل بنسب معلروفة ومضبوطة ومتغيرة بحسب الوضعيات لتقدير «الجودة» الحقيقية بدل ترك مستخدمي المؤشرات يرتجلون صيغا ضحلة من صف نتائج المؤشرات جنبا الى جنب بدون ان تؤثر نتائج الواحد على نسب الآخرين، وبدون ان يجرؤ احدهم على الادعاء بالتوصل الى تأكيد وجود جودة حقيقية.■

الهوامش

١ – التعلم الاتقاني والتقويم التكويني مثلاً.

٢ – هو احد الشخصين (بينيه وسيمون Binet et Simon) اللذين اعدا اول مقياس للذكاء في بدايات القرن العشرين(١٩٠٧).

٣ – عدم الاعتراض على أن يحل المؤشر مكان الاصل.

٤ – العثور على قيمة تثمّن ايجابياً.

٥ – غياب القيمة الايجابية للمؤشر.

٦– بالمعنى القاموسي المجرد عن الحكم القيمي.

٧ – بعض الدول (كندا مثلاً) تستخدم اكثر من مائة مؤشر لتشخيص دورة عمل نظامها التعليمي، إلا أن المؤشرات الاكثر تداولاً في الدول النامية هي مؤشرات مشروع «التعليم للجميع» فضلاً عن عدد قليل من المؤشرات الاخرى التي تختلف ماهيتها من بلد إلى آخر بحسب اتساع هامش الشفافية الذي يمنحه البلد المعني لنفسه في تصوير حالة وضعه التربوي.

٨ – بالمعنى الكلاسيكي الشائع.

٩ – بالمعنى الكلاسيكي الشائع.

١٠– من بين لائحة المؤشرات المتداولة.

١١– بالمعنى الكلاسيكي الشائع.

١٢– من بين لائحة المؤشرات الاكثر تداولا بعامة ولائحة مؤشرات «التعليم للجميع» بخاصة.

١٣– بغض النظر، على ما يبدو، عن طبيعة الجمع بينها (بالتجاور، الاندماج، الالتحام، التفاعل...).

١٤– نعني بذلك الاداة أو السبب أوالمنشط...

١٥– لو اخذنا مثلا المؤشر «نسبة معلم/تلميذ» للاحظنا مثلاً أن لا وجود لعدد تلاميذ نموذجي في غرفة الصف (هذا عدا المتغيرات الكثيرة التي يمكن أن تدخل في تعطيل دلالة هذه النسبة، مثل مساحة الغرفة، مادة الدرس، طريقة التدريس، عمر التلاميذ...)، إلا أن المنطق السائد (بدون اية اسس متينة) يميل إلى ترجيح كفة العدد القليل فيقدرّ تعسفاً بأن الجودة تكون حاضرة حيث تكون النسبة المحتسبة للمؤشر المذكور منخفضة.

١٦– اي التجهيزات التي غالباً ما تكون (بالنسبة لبلدان العالم الثالث) مستوردة وغالية الثمن.

١٧– تبقى درجة تطابق التسمية مع الدلالة مرهونة بذمة من ربط النسبة المحتسبة بالدلالة المتصورة.

١٨– إلى الحد الذي دفعت عنده المصالح الانتخابية بعض السياسيين من أصحاب القرار إلى تكويم المعلمين في المدارس القريبة من منازلهم. وقد أدى ذلك في أحيان كثيرة إلى تجميع فائض من المعلمين المتفرغين الذين لا تزيد أنصبتهم الأسبوعية عن بضع ساعات، في مدارس لا تحتاج إليهم، والتعاقد مع معلمين آخرين لسد حاجة مدارس أخرى لا يرغب معلمو الملاك (المحميين) العمل فيها. وقد بلغ هذا الوضع، في أحيان قليلة، مستويات متطرفة، ولكنها حقيقية، من استغلال القطاع العام إلى درجة أصبح معها عدد المعلمين في مدرسة معينة مساوياً لعدد تلاميذ تلك المدرسة.

١٩– Générique, Generic

أمبرتو إيكو

واسم الوردة، والسينما

أمين صالح *

(إسم الوردة: رواية المفكر الإيطالي أمبرتو إيكو، والتي تدور في القرون الوسطى حول لغز سلسلة من الجرائم ترتكب في أحد الأديرة بشمال إيطاليا.. والرواية تحولت إلى فيلم سينمائي.. هنا ترجمة لأجزاء من حوار طويل أجري مع إيكو ونشر في مجلة Sight and Sourd).

في الوقت الحاضر، لا أذهب إلى السينما كثيراً كما كنت في السابق. التوق الشديد الذي اعتدت أن أشعر به لمشاهدة فيلمين على الأقل في اليوم قد تلاشى. وهذا حدث على مهل وعلى نحو تدريجي خلال السنوات العشرين الماضية، أو ربما يكون ذلك لأن في هذه الأيام قد أنتظر بضع سنوات قبل أن أستقبل كتاباً جديداً أو فيلماً جديداً. كان لدي صديق يقرأ كل صباح جريدة عمرها ستة شهور وكأنها صدرت حديثاً. هذا ما أفعله مع الأفلام والكتب. ربما فات صديقي بضعة أحداث هامة، لكن مع الأفلام والكتب، أعتقد أن من المهم ألا نصدر حكماً عليها في ضوء المقالات النقدية أو الإنطباعات أو على أساس الموضة والنمط السائد.

كذلك فإن استجابتي صارت بطيئة، وتفاعلي مع الأشياء لم يعد سريعاً. أبداً لا أعرف مباشرة بعد مشاهدة الفيلم ما إذا أعجبني الفيلم أم لا. أحياناً قد يستغرق هذا شهوراً.. على سبيل المثال، بعد مشاهدة فيلم انتونيوني «المغامرة» لم أستطع أن أحدد ما إذا أحببت الفيلم أم لا. فقط عندما كنت أتحدث عنه مع شخص ما، وأسرد أحداثه، لاحظت كم كان الفيلم جميلاً. على أية حال، ربما هذا لأنني جئت من بيدمونتا، أرض الإيطاليين الشماليين، البطيئين والعنيدين إلى حدٍ ما، كذلك أحتاج إلى وقت لكي أعبّر عن نفسي. لهذا السبب أجد مشقة في امتلاك رأي أو وجهة نظر بشأن سينما اليوم.

حتى أنني لا أستطيع أن أقول الكثير عن الفيلم الذي حققوه عن كتابي «إسم الوردة». أنا لا أستطيع أن أجاري كل الإستعدادات التقنية، ولا أظن أن على المؤلف أن يصبح مستغرقاً أكثر مما ينبغي في الإعداد للسيناريو المأخوذ عن أحد أعماله، خصوصاً - كما في حالتي - عندما يتألف الكتاب الأصلي من ٥٥٠ صفحة، والذي يتعيّن تصويره كفيلم إلى اختزاله. إن ذلك أشبه بجرّاح يحتاج ولده إلى إجراء عملية جراحية لكنه يكلف زميله باجرائها لأن يديه سوف ترتعشان.

لثلاث سنوات مضت كنا - أنا والمخرج جان جاك أنو - نلتقي كل شهرين أو ثلاثة. كان يأتي إلى أيطاليا أو أذهب أنا إلى باريس، ونخرج لنتناول الطعام ونتحدث على نحو متواصل لكن ليس عن الأمور التقنية بل بالأحرى عن الأفكار. إني أفضل أن أرى الفيلم وهو يشق طريقه ويخلق إتجاهه الخاص على مهل. على سبيل المثال، من بين المعالجات الـ ١٤ من السيناريو،

* روائي وقاص من البحرين.

قرأت المعالجة ١٢ و١٣ فقط. لكن حتى في تلك الحالة كنت أبدي فقط بعض الملاحظات غير المباشرة. ذات مرة قلت بأن الطريقة التي به يترجم المخرج مشهداً ما تزيف قليلاً الأهداف والنوايا. لكن المخرج أنو شرح لي بأن تصوير مساحة المعركة التي تخيلتها سوف تزيد من نفقات الفيلم ألف مليون ليرة. ماذا كان بوسعي أن أقول؟ هل كان عليّ أن أدبّر لهم هذا المبلغ؟

كنا ننوي أن نصور الكثير من أحداث الفيلم في الا ستوديو، في روما، أما المواقع الخارجية ففي جبال أبروزي وفي أديرة جرمانية، وتحديداً في مولبورن وإبرباخ (في أحدهما – ولا أذكر أيهما – درس هيرمان هيسه اللاهوت).

جان جاك أنو قام برحلة من البرتغال إلى جنوب إيطاليا باحثاً عن مواقع للفيلم، والتقط صوراً فوتوغرافية لمبان إكليركية من الطراز الروماني – القوطي (هذا الطراز من فن العمارة كان رائجاً في أوروبا في أوائل القرون الوسطى بين عهدي فن العمارة الروماني وفن العمارة القوطي). بعدئذ جاء إلى بيتي في الريف حاملاً معه هذا المعرض الصغير من الصور الهائلة. وقد اتضح في النهاية أن أغلب تلك الأماكن كانت إما مرممة أكثر مما ينبغي أو متداعية للسقوط أكثر مما ينبغي. ثم كانت هناك مشكلة تغطية المواقع، فإذا أمطرت السماء في مكان ما لمدة أسبوعين، فإننا نحتاج إلى مواقع مجاورة في مساحة محمية لتشغيل الطاقم الفني الذي يكلف الكثير.

تخيلت «روكا دي سان ليو» كموقع خارجي رئيسي، وقد مضى أنو إلى هناك المرة تلو الأخرى لدراسة المكان وتصويره بكل درجات الضوء المختلفة: في نوفمبر مع ضباب الصباح الباكر، في الصيف عند الغروب. المناظر الخارجية كانت رائعة وجميلة لكن المكان في الداخل كان مرمماً ولم يكن هناك مكان قريب يمكن لمرء أن يصور فيه حين يكون الطقس سيئاً. وبدأنا في قبول فكرة أن التصوير في الاستوديو سيكون أريَح وأقل تكلفة. في الواقع، أعتقد أن بالإمكان تمثيل المرحلة التاريخية على نحو أفضل عن طريق إعادة الإنتاج.. خذ مداخل الكنيسة: هذه كانت ملونة، لكن اليوم نجدها بلا لون ومغطاة بما يخلفه مرور الزمن فيكسبها قيمة جمالية ويجعلها تحمل مسحة رومانتيكية، لكنها لا تنسخ ذلك الإحساس بالعصر في العام ١٥٥٥ كان هناك هذا القول المأثور: «أوروبا مكسوة بحجاب أبيض من الكنائس». هذه الكنائس صارت اليوم رمادية. إذن، بالإمكان إحراز المصداقية – بيسر أكثر – بواسطة التلفيق.

كل هذا استغرق زمناً طويلاً إضافة إلى أنهما كانتا المخرج في فقه اللغة: كان يرغب في إعادة إنتاج المرحلة التاريخية بكل تفاصيلها. أحد زملائي شكّل لجنة من الباحثين في شؤون القرون الوسطى، لكن أنو نجح في التفوق عليهم واحراجهم بالكشف عن تفاصيل لم يكونوا يعرفون عنها شيئاً.

ثمة مدرسة في فرنسا تتولى إعداد بحوث تارخية في تفاصيل الحياة اليومية آنذاك، وفيلمي مثل تحدياً كبيراً لهؤلاء الباحثين. أن تقول: «كانوا يأكلون في أطباق خشبيّة» فهذا شيء عادي، لكن عندما يرغب صانع الفيلم في معرفة الحجم الصحيح والدقيق لتلك الأطباق، فذلك شيء آخر.. أو عندما نقول: «كانوا يصلّون وجباههم تمس الأرض» فإن السؤال هو: ماذا كانوا يفعلون بمؤخراتهم؟ لا يوجد نص تاريخي، ولا لوحة تنتسب إلى تلك المرحلة، يمكن أن تجيب على مثل هذه الأسئلة.

هل كان الرهبان الفرنسسكانيين في تلك الأيام يربون اللحى؟.. في أعمال الرسام والنحات الإيطالي جيوتو (1266-1337) هناك أفراد ملتحون وآخرو بلا لحى. لا أحد يستطيع أن يقدم لنا إجابة دقيقة. لقد اكتشفنا بأنفسنا وثيقة تعود إلى القرن ١٤ تقول بأن الفرنسسكانيين كان يتعين عليهم أن يحلقوا لحاهم مرة كل أسبوع لذا، إحصائياً، كان ذلك يعني أننا على الأرجح سوف نجد فرنسسكي ملتح وبنيديكتي حليق اللحية. وماذا عن ألوان أردية الرهبان؟

المخرج أنو كان، على نحو مدهش، مجتهد في بحثه عن الوجوه.. وجوه الممثلين. للشخصية الرئيسية هو

أجرى اختبارات لأكثر من أربعين ممثلاً، ومع كل منهم دام اللقاء ساعة واحدة تقريباً. كان يريد أن يرى كيف تتفاعل أو تستجيب الأعين إلى كأس من الويسكي، وكيف هم يبدون بعد تناول الطعام. لقد أحضر العديد من الممثلين الذين شاهد أعمالهم، فقط ليخبرني عن السبب الذي جعله في النهاية لا يختارهم لأنهم لم يثيروا إعجابه. هو قلما أحب أعينهم، تعبير الأعين في حالات متعددة. ذلك هو السبب الذي جعل تصوير الفيلم يستغرق ثلاث سنوات، والذي أبعدني عن عملية تنفيذ الفيلم.. فما الذي سوف يكون متروكاً لي لرؤيته في الفيلم المنجز لو أنني تابعت كل هذا قبل إكتماله؟

أنا لست واثقاً بشأن الذهاب إلى الموقع. في الموقع، الذي يصور فيه برتولوتشي فيلمه تجد دائماً نساء جميلات. لكن هنا؟ ماذا بوسعي أن أفعل مع ثمانين راهباً؟ علاوة على ذلك، أنا لا أريد أن أتدخل في شئونهم لأنني أعرف أن أنو أمين جداً للنص، ليس فقط فيما يتعلق بالديكور والوجود لكن أيضاً في سيكولوجيا الشخصيات. هو أراد ممثلين جنسياتهم تتوافق مع جنسياتهم تتوافق مع جنسيات الأفراد في الكتاب. حين وجد صانع سروج فرنسياً أعجبه، سألني إذا كان بالإمكان للشخصية أن تكون فرنسية مع أنها لم تكن كذلك في الكتاب، وأنا لم أمانع لأن في تلك الأيام كان من الممكن أن يأتي شخص من قرية مجاورة للحدود الفرنسية. كان عليه أن يتخلى عن أمانته المفرطة للرواية، وأن يعززها على أساس سيكولوجي.

أنا لا أعتقد أن بإمكان المؤلف أن يوافق أو يعارض بسهولة عندما يرى سيناريو مأخوذاً عن رواية له. السيناريو مجرد سيناريو. وحين يضع مدير التصوير الإضاءة بطريقة تغير تأثير المشهد فإن كل شيء يتوقف على المخرج وكيفية تعامله مع وجوه الممثلين أثناء التصوير.

أنا والمخرج أنو تحدثنا كثيراً عن سيكولوجيا الشخصيات، لكن ليس هيناً دائماً التعبير في الفيلم عن أمور موصوفة أو مرسومة على الصفحة، أمور قد يفهمها القارئ آلياً. خذ المشهد الذي يصور امرأة شابة وهي على وشك أن تُعدم حرقاً. في الرواية، لا يبدو على الراهب الشاب أنه يوجّه الكثير من الاهتمام إلى هذا الحدث، مع أنه يعرفها ومارس الجنس معها. بوسع القارئ أن يفهم موقف هذا الراهب الشاب المنتمي إلى عائلة أرستقراطية، والذي - بالنسبة إليه - فكرة الإتصال الجسدي هي غير عادية تماماً.. القارئ قد يفهم سبب عدم تدخل هذا الراهب وعدم محاولته لفعل أي شيء حيال ذلك، لكن في الفيلم.. المتفرج هنا يفتقد عنصر التماهي والتطابق.

لهذا فقد اقترحت مشهداً - وهذه هي إضافتي الوحيدة لما هو موجود في الكتاب - والذي فيه يقوم الراهب والشابة بمحاولة أخيرة للتكلم مع بعضهما البعض. هو يتحدث إليها باللغة اللاتينية وهي ترد عليه باللهجة المحلية كما كانت منطوقة في ذلك الوقت (والتي يقيناً سوف يعيّن هويتها فقهاء اللغة من بين الجمهور) ويصبح جلياً على الفور بأنه لا يمكن أن يكون هناك أي اتصال حقيقي بينهما. الاختلاف اللغوي يظهر اختلاف وتشعب العوالم. إنهما ينتسبان إلى عالمين مختلفين.. تماماً كما ينتسب الكتاب والفيلم إلى عالمين مختلفين.

لم أفكر أبداً في تحقيق فيلم سنمائي. لكن، ينبغي أن أضيف، حتى قبل يومين من الشروع في كتابه «اسم الوردة» لم أفكر أبداً في كتابه رواية. ربما حين أبلغ الثمانين من العمر سوف أخرج فيلماً... مع أنني أعرف جيداً أن هذا سوف لا يحدث على الإطلاق. وهذا لا يعني أنني لا أملك خبرة، فقد عملت في التلفزيون في ميلانو من 1954 إلى 1959. كنت موظفاً لكنني كنت أتابع بانتباه المخرجين في الاستوديو وفي المواقع الخارجية. ومع أن ذلك كان في الماضي البعيد إلا أنني فهمت أن هذه المهنة ليست مهنتي فأنا نافد الصبر، قليل الاحتمال إلى حدٍ بعيد، كما أكره الوقت الساكن حيث لا شيء لديك لتفعله.

احتمال أن تكون في الموقع في الساعة الثانية بعد الظهر، وأن تضطر للانتظار حتى الثامنة مساءً لأنك تحتاج إلى غراب أسود لكنهم أرسلوا إليك غراباً

رمادياً.. هذا سوف يدفعني حتماً إلى الجنون.. ولسوف أغيّر الفيلم وأجعل الغرب أسداً لو مرّ هذا الأسد قربنا. وللسبب ذاته، أجد صيد الأسماك عاملاً مهدئاً للروح، لكن إذا تعيّن على أن أجلس هناك ساعات فأظن أنني سوف أباشر بتفجير الأسماك بالديناميت. عندما أكتب، أخلق إيقاعي الخاص مع الورق والآلة الكاتبة، لكنني لا أظن أن اخراج الأفلام، أو حتى المسرحيات، شيء جذاب أو فاتن بالنسبة لي.

من ناحية أخرى، أنا أؤمن فعلاً بأن كتابتي بصرية تماماً، حتى عندما أتعامل مع أفكار ومفاهيم مجردة. كل مقالاتي مليئة بالرسوم. ذكريات كلها بصرية على مستوى التداعي. في المدرسة كنت مولعاً برسم الديناصورات.. وحتى يومنا أرسم الكثير من الديناصورات روايتي لم تبدأ، لم أباشر كتابتها، إلا بعد أن أمضيت سنة وأنا أحقق رسومات تتصل بها. حتى حين أقوم بالتدريس فإنني لا أستطيع أن أؤدي عملي بدون وجود سبورة، إذ يتعيّن علي أن أرسم شيئاً.. حتى لو كان مجرد خط مستقيم. تلاميذي قد يجهلون ما يمثله ذلك الخط، لكنه أساسي وجوهري بالنسبة لي. حتى بالنسبة لفيلسوف، الحدس الخالص يسبق استعمال الأدوات المطلقة كلها. التوجيه البصري نحو العالم يسبق دائماً التركيب اللفظي. إنه لا يهم ما إذا المرئيات هي فعلاً هناك أم توجد فقط في المخيلة.

حتى غياب العنصر البصري أو السمعي يمكن أن يكون ضرباً من الحافز البصري أو السمعي. هذا له علاقة بالتوقع وكيف نحن نحققه. ثمة أشياء نتوقع من الفيلم أو الرواية أو القصيدة أن تجعلها مرئية، وإذا هي لم يتم استحضارها لنا، فإننا نفتقدها. لكننا جميعاً نعلم أن هناك مؤلفين يستطيعون جعلنا نرى أشياءً دون عرضها أو اظهارها حقاً، ربما بطريقة أقوى من أولئك المؤلفين الذين يعرضونها. خذ المثال من مانزوني: الطريق التي بها يعرض راهبة مونزا. هو يقول: «أنا لا أريد أن تحدث عن الحب، ثمة الكثير منه في العالم.».

وبطريقة ما، لأسباب ايديولوجية ودينية، هو لم يتحدث صراحة. لكن في النهاية، فإن ما يرويه هو قصة والتي يمكن لشخص مثل ديديرو، أو مخرج سينمائي معاصر، أن يبني عليها حدثاً حسياً مثيراً جداً. قصص لا نهائية عن الجنس والإنحراف يكثفها أو يوجزها مانزوني في فقرة ترد عادة هكذا: «الفتاة التعيسة درب قائلة...» والقارئ، من هذه الفقرة، يفهم كل شيء، ويقدم صورة الخاصة. تلك هي قدرة مانزوني على سرد قصة ضخمة دون أن يقول شيئاً من الناحية العملية.

والآن خذ السينما، لنقل أفلام جون فورد.. في ذلك تكمن قوته أيضاً: إنه يروي قصة ضخمة دون أن يجعلها بادية للعيان. بالطبع ليس هناك ما هو أكثر إثارة من رؤية جون واين وهو يقع على الأرض في (إطلاق نار في أوكي Gunfight at o.k. Corral كورال) وبعدئذ يقضي على خصومه الواحد بعد الآخر. لكن في أفلام جون فورد أنت لا ترى أشياء كهذه.. كل ما تراه هو انتظار طويل في حانة، والكثير من المشاهد الدائرة بعيداً عن المركز. المبارزة هي متوترة ودرامية أكثر لكونها غير مرئية. هذه هي إمكانيات الصمت وتجديد فورد كان في إدخال الصمت كطريقة للتعامل مع مشهد مثل مبارزة في الغرب الأمريكي، والتي أصبحت كليشية سينمائي.

إنه ليس قانوناً ذهبياً بالطبع: لا يتعيّن عليك أن تلتزم الصمت بشأن القصة إن أردت أن تسردها بأفضل الطرق الممكنة.. ثمة تطرّف في كلا الاتجاهين. معركة واترلو، كما رواها ستندال، هي عملياً مكبوحة تماماً، فيما عدا بعض الآراء غير المترابطة. لكن واترلو، كما رواها فيكتور هوجو في البؤساء، هي موجودة هناك كلها وبالتفصيل، كما لو أن الكاميرا تصورها من هليكوتبر. المعركتان موظفتان بشكل جميل: هوجو يتكلم كثيراً وستندال يتكلم قليلاً. بعض الأشياء ربما من الأفضل الحديث عنها، وبعضها من الأفضل التزام الصمت بشأنها. لكن من الجلي أن الصمت وسيلة جمالية تماماً كما النقيض: الكلام والوسيلة فعالة جداً.■

ثقافات

مجلة فصلية تعنى بالإبداع والمعرفة الإنسانية

T H A Q A F A T

A Journal for the Arts and Cultural Studies

تصدرها كلية الآداب بجامعة البحرين

Published by the College of Arts
University of Bahrain

Subscription Rates

(4 issues including postal charges)

For Individuals

Bahrain	BD	7 or equivalent
Gulf States	US $	30
Other Arab Countries	US $	20
Other Parts of the world	US $	45

For Organizations

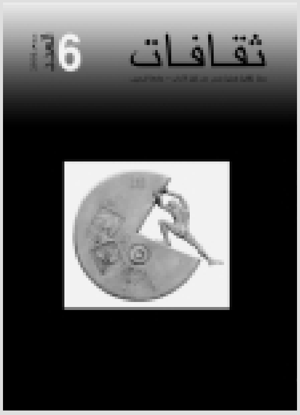
Bahrain	BD	20 or equivalent
Gulf States	US $	60
Other Arab Countries	US $	45
Other Parts of the world	US $	90

A free book will be offered for yearly subscription.

Subscriptions should be sent to:
Thaqafat
The College of Arts
University of Bahrain
P.O.Box 32038
Kingdom of Bahrain

Price for each copy

Bahrain	BD	1.5
Gulf States	US $	6
Other Arab Countries	US $	2 or equivalent
Other parts of the world	US $	8 or equivalent

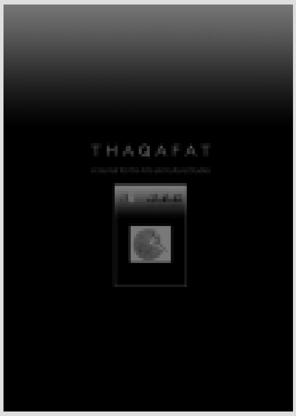


Couverture recto:
Sculpture de Khalil al Hachimi

Thaqafat No. 6 printemps 2003

Sommaire

Couverture verso



Symposium

Revue des livres

Arts

Cultures du monde

Production du savoir

Etudes traduites

Textes en français

Etudes

Poésie

257 ثقافات ربيع 2003 THAQAFAT

Prélude pour la mort du soliste

Editorial

Kamal Abu-deeb

Traduction: **Samira Ben Ammou**

-1

Mort est celui qui point ne meurt et a été ce qui n’est pas.
Béni soit le très glorieux comme il s’en va et demeure, part mais ne disparaît;
C’est l’étrange éclat couleur lilas,
Qui est pris dans le noir des yeux.

-2

Mort est celui qui point ne meurt.
Tissez dans le brillant des yeux
Un linceul et allez l’en vêtir,
Des tristesses de vos rêves, de l’encens de vos peines, de vos chants sacrés le parfumer
Et récitez pour lui “Maryam” puis “Mathieu” et dites: “que la paix soit sur lui le jour où il mourut, le jour où il reviendra et que viendront les tourmentes grondant
Sur ses lèvres, grondant dans les cieux de ses yeux.

Allez l’en vêtir
Et plantez sur le parvis de l’église, de la mosquée d’Omar et au tombeau de la résurrection
Amandiers, orangers et un peu de lavande,
Puis gravez sur les arbres ses rêves ensorceleurs
Et ses illusions enjôleuses:
“Ce qui n’est pas sera”.
Ses cloches, ses minarets à Jérusalem reviendront
Et fière sera la terre ointe de la mort.
Nous redeviendrons
Une nation qui afflue par les frontières et passe les frontières
Pour nous édifier une patrie regorgeant de promesses.
Sur la terre régnera la paix

Et gloire lui sera rendue, les festins solennels seront donnés en son honneur tous les ans
Dans les rues de la ville, dans le saint de ses saints
Et dans les méandres de ses rêves.
Les roses s'épanouiront
Fraîches au-dessus de ses douleurs
Et les ancêtres reposeront en paix
Au très-fond de son sein".

-3

Apprenez aux arbres de Jérusalem que ce qui n'est pas a été;
Que l'élégance, la beauté et la fierté montagnarde au parfum d'affabilité, que les éclats de rire innocents, que l'enfant dans l'apparence de l'adulte, que les airs fredonnés sur un balcon dans les bras du fleuve, que les flammes se déchaînant face aux usurpateurs, que la source de la dignité et de la générosité dans un monde pliant sous les cauchemars, la mort et les ténèbres,
que tout cela s'est brisé, telle la silhouette d'un enfant fauchée par les obus du colonisateur sur les routes du camp.
Et dites à un univers enseveli sous la terreur, la haine et la cupidité américaine armée jusqu'aux dents de mort de viol et de l'arrogance de la force barbare, que ce qui n'est pas
a été:
Que le cheval aux ailes d'orgueil, de solidité fascinante, de noblesse,
De mots qui ne font point de trêves ni ne se soumettent
Face au crime, à l'oppression, au pillage,
A rassemblé ses ruines, les promesses de ses saisons, la soie de son élégance et s'en est allé
A la recherche d'une orbite nouvelle
Dans un espace lointain.

-4

Ah! mais
Apprenez au rêve et aux arbres scintillant de promesses
Que le cheval ailé m'a juré qu'il reviendrait
Dans la peau de millions déferlant pareils à l'éclair et au feu et au fleuve de bras
Qui démolissent ces châteaux forts que dressèrent le crime et la colonisation
Dans tous les horizons
Pour bâtir une maison pour un enfant sans abri
Un refuge pour un visage orphelin
Et un antre de dignité pour une âme que l'humiliation terrasse dans mille "orients".

-5

Flammes s'élevant d'une terre humiliée,
Flammes en fougue dans un ciel triste,
Clameur dans la pureté de la quiétude

Et quiétude
Dans le tumulte éclatant.
Oasis de visions et de certitude
Dans les déserts de la ville
Et fougue noble
Et liesse allègre
Et bel éblouissement.

-6

Apprenez aux arbres de Jérusalem que ce qui n'est pas
est. Que celui qui ne meurt pas
est mort. Que ce qui ne s'humilie pas
a été humilié. Que ce qui ne disparaît pas
est disparu. Que ce qui ne perdure pas
a perduré
Et demandez pardon à la coupole dorée, à la grotte de la nativité,au mont Golgotha
Et à la croix que ses bras trouvaient doux à lui faire porter.

-7

J'adorais ses yeux brillant de résistance violente, et j'adorais ses mains
Frémissant sur le clavier du piano vieillissant dans le coin.
J'adorais ses rêves évanescents:
"Juin revient tous les ans, je quitte la salle de cours tremblant à la fin de l'année, je vais à la maison faire ma valise. Il est temps de rentrer
A Jérusalem-
Puis je m'éveille de l'illusion. Cinquante ans ont passé, mille ans.
Ils ont tout pris; il ne nous reste plus de terre où revenir et dormir
Dans sa chaleur ô Kamal.
Ils ont pris Jérusalem, Beyrouth, Amman et Le Caire
Alors qu'elle va à son trépas insouciante
Et chante remerciant son boucher
Cette nation soumise".

J'adorais cette folie armée de charme et d'arrogance, cette
Grâce
Dans les détails d'un visage que drape une irrésistible séduction
Et dans les bouts de doigts - l'âme du piano qui vibre et sur nos jours qui passent déferlent
Nostalgie et violente fierté et rythme d'une éblouissante colère.

J'adorais sa silhouette semblable à la lance dure et solide, et les cheveux s'amoncelant telles les vagues,
S'éparpillant de temps à autre sur un front livré au vent.
J'adorais l'air enfant sur son visage quand il va fredonnant et les éclats de rire allègres

Lorsqu'une femme passe -silhouette épanouie.
J'adorais sa tradition et son jeu et son tour délirant.

J'ai ensuite adoré la chaleur de ses traits amaigris,
Pâles de résister aux cellules qui se dévorent et à la mort des veines,
Pâles de s'obstiner à faire exploser toujours dans toutes choses des bombes incendiaires.

J'adorais ses illusions, la candeur de ses rêves désemparés:
1 "Une seule patrie et pour nous et pour eux"
2 "Une patrie pour eux et une autre pour nous"
3 "Une seule nation que nous formons ensemble
Dont les peines s'enlacent les histoires et les chants;
Sans pareille, la chanson bourgeonne, prometteuse;
L'espace qui devient
Une rose d'aisance
Et des steppes d'abondance d'éblouissement et de rêves.
Le temps s'en va et vient le temps,
Voici Jérusalem temple de nos rêves,
Eglise de nos illusions
Et minarets de nos désirs étourdis.

-8

Mais si,
J'adorais et ses yeux et le ton affligé
Lors des conflagrations, quand se déchaîne la tempête,
Et qu'en silence, il se penche avec tendresse,
Essuie sur le piano les traces d'une absence d'une heure, de deux heures,
En caresse les touches pareil à un amoureux éperdu
En proie à la nostalgie,
Laisse couler les mélodies douces, tendres, se précédant,
Alors qu'il fixe un horizon que personne ne voit, à travers une fenêtre que personne ne voit,
Qu'il fulmine, que la mèche montagnarde danse sur le front lisse,
Que je vois l'exil de celui à jamais étranger sur le visage qui se tourne soudain,
Dans le regard apeuré;
Puis il secoue la tête, la maison tremble, le toit tremble et le beau corps arabe;
La vie en lui déborde qui célèbre l'exubérance de la virilité
Et la noblesse de l'héroïsme.
C'est la Neuvième qu'il joue!
Il tournoie, se perd, s'évanouit dans ses déserts de passion et ses élans violents,
Dans ses vastes espaces.

J'adorais sa pétulance de faucon, le balbutiement de l'enfant, la passion enchanteresse qu'il a des commencements: "Par où commencer? Comment? Pourquoi? Quand? Jusqu'à quand?"
Et ses traits ardents de certitude

Au temps de la pédanterie,du doute et de la fausse méfiance.
J'adorais sa perplexité quand il questionne,
Et j'apercevais -à peine visible- la pâleur chaleureuse des joues,
Le léger frémissement des lèvres, le tremblement des bouts de doigts
En début de cérémonie et le bafouillage joli,
Quand, troublé, il prend la parole,
Les yeux éblouis le serrant tel un bracelet brillant
Qui le fixent d'un mélange de désir impossible
Et de tendresse diaphane,
Un rien intimidé, agité,
Arrogant sur sa chaire, les épaules légèrement voûtées.

Puis s'amoncèlent le flot de langues et leurs mystères, le langage et ses couleurs, la passion du détail, et le joli accent raffiné
Du prince des mots et du maître de l'éloquence,
Se répand de ses lèvres et de ses yeux le miracle de la connaissance.

-9

J'aimais son anxiété, l'air malicieux qu'il prend quand pleuvent ses questions les unes après les autres lorsque en dehors des "femmes" , nous préparons ensemble le petit déjeuner:
"Qu'en est-il de Damas?
Y-a-t-il le moindre espoir?
Le régime cèdera-t-il...?
Quand irons-nous en visite au pays
Ensemble?
As-tu écouté le discours du chef un et unique?
Et les mensonges de Sharon et des américains?
Et comment va Safita?
Et comment va Oumaya?
Comment va Riham?
Et l'aimée? Et les femmes? Et les amours?
Ecris-tu? Quoi de neuf? Est-ce que..."

Puis il s'écrie sans attendre la réponse:
Ta chance est d'or aujourd'hui Kamouli

Nous avons du "shanklich"!!!
Et des restes de "qarich",
Voici l'huile, et le "zaa'tar" de la montagne, et nos olives locales et la "labneh" de Beyrouth
Et le fromage bédouin et le pain cuit dans le four de Maryam.
Veux-tu des saucisses et des œufs? Ou bien...
Ou préfères-tu une assiette de fèves préparées à l'instant par ton "serviteur",
Plus savoureuses que les fèves de "Marrouch", que celles de "Follah",
Ou préfères-tu le..."

Les éclats de rire suaves nous inondent et le silence et l'affection et le sourire;
Les questions s'arrêtent.
Il sombre dans son silence; la distraction légère revient qui affleure sur son visage de temps en temps

Puis nous revenons -tels les oiseaux retournant à la chaleur de leur nid- à la "question",
Nous "étudions" la question,
Nous nous noyons dans le "problème",
Les questions explosent,
Les œufs brûlent, l'huile brûle, nous crions en même temps:
"oooooooooooooooooooooh le gâchis!"

-10

Ne mourra pas celui qui point ne meurt
Ni ne sera ce qui n'est pas

Eclat du rêve et des promesses il est dedans nous, dans le sein de la terre
Dans la coupole dorée, dans la grotte de la nativité, dans le mont Golgotha;
Il restera comme le rêve reste, comme la terre reste, fredonnant dans
Nos veines qui palpitent et dans les cloches de la fête de la résurrection;
Et il fera don à nos enfants de son ardeur, de ses tempêtes, de sa passion,
De ses douleurs, de sa paix,
Des arts de sa créativité et de son langage,
De ses conflagrations, de sa certitude,
De ses chants, de sa nostalgie;
Et il restera l'emblème.

Il restera: saint éclat étrange, ici logé,
Dans le noir des yeux
Et sera ce qui sera

-11

Ne mourra pas celui qui point ne meurt.
Ne sera pas ce qui n'est pas.

-Et toi, Edward, mon bien aimé
Tu ne meurs pas.
La mort ne peut t'enserrer Edward. La mort est étroite pour toi, de même que la vie ne t'enserre pas, de même que la vie est, elle aussi, étroite pour toi.

Ta place est dans les infinis ô Edward,
Dans les espaces sans limites et sans horizons.

Lexicographie et sciences cognitives

Driss EL KHATTAB *

Textes en Français

Introduction

Dans ce travail, nous tenterons d'examiner l'hypothèse qui stipule que la lexicographie pourrait s'intégrer à un modèle permettant la formulation des connaissances lexicographiques et la description du métalangage, qui sont à la base de l'acte définitoire. Nous défendrons l'hypothèse selon laquelle la théorie cognitive du langage constituerait un modèle d'analyse des faits lexicographiques. En d'autres termes, il s'agit pour nous de traiter de la définition à la lumière de la sémantique cognitive. Les définitions des entrées lexicales seront envisagées en termes de connaissances traitées sous forme de structures cognitives ou de représentations sémantiques. Le corpus examiné est constitué de mots arabes et français.

Cette recherche s'inscrit dans le cadre des recherches cognitives. Elle tentera d'explorer les mécanismes conceptuels qui président à la construction des énoncés définitoires. Notre contribution réside dans l'émergence des informations cognitives dans le cadre d'un dictionnaire théorique que nous appelons « dictionnaire cognitif « . Ainsi, le système définitionnel proposé repose sur l'hypothèse selon laquelle les structures sémantiques sont subsumées par les structures cognitives. Ces deux types d'informations font partie de la zone de la représentation cognitive.

1. Lexicographie : Cognition et langue

L'approche cognitiviste du lexique arabe pourrait rendre compte des mécanismes sous-jacents à la conceptualisation des objets qui nous entourent et que nous percevons sous forme de catégories et de classes paradigmatiques. Une telle approche permettrait en outre de spécifier les structures des connaissances lexicographiques avant de procéder à l'examen des problèmes de formulation du sens. Les structures cognitives et la théorie de la catégorisation, qui feront l'objet des sous-sections suivantes, nous paraissent aptes à déterminer les fondements de la définition et les éléments sous-jacents qui structurent le sens lexical.

1.1 Primauté des structures cognitives sur les structures linguistiques

Dans l'optique cognitiviste forte, les structures conceptuelles qui sont à la base du langage humain dérivent des systèmes de connaissances, d'expériences et de croyances. Par conséquent, l'ensemble des informations reliées à ces systèmes sont codées dans les langues naturelles. Les propositions de R.Jackendoff (1983) et T.Givon (1986) et de R.Langacker (1987) s'inscrivent dans ce courant qui considère la linguistique comme une partie des sciences cognitives. De ce fait, ce courant s'oppose aux grammaires génératives qui décrivent la compétence linguistique comme une capacité isolée, i.e., indépendante des autres capacités humaines.

Le langage est donc un système non autonome associé à des facultés plus générales. D.Sperber et D.Wilson (1986) ont souligné que la grammaire générative réfute de façon catégorique l'étude des faits qui relèvent de la cognition et de tout autre système de connaissances non linguistiques. Il en résulte que de nombreux faits d'ordre cognitif ne sont pas codés au niveau de la grammaire. Dans le but de remédier à ces problèmes et d'incorporer les faits extra-linguistiques, une théorie des modèles cognitifs s'est avérée indispensable. C'est ainsi qu'une "variété de théories qui contestent le programme formaliste en linguistique sont apparues considérant la sémantique comme une dimension du

* Faculté des Lettres et des Sciences Humaines de Mohammedia, Maroc.

langage qui contient en lui les structures mêmes de la langue" (cf. R.Jackendoff,1989 cité dans F.Rastier, 1991 : 91). Les structures linguistiques sont alors déterminées par les structures mentales, qui sont conçues comme organisatrices des connaissances et des expériences des êtres humains. C'est ainsi que les connexionnistes développent une théorie des modèles mentaux qui constituent un univers référentiel des expressions langagières. Les choix méthodologiques accordent de ce fait une importance capitale à la sémantique et à la cognition ; en d'autres termes, ces auteurs contestent les approches autonomisantes des "modules" et des systèmes et optent en faveur de l'articulation systématique de la structure linguistique aux processus cognitifs. Force est de constater que cette articulation s'élabore au moyen du sens. C'est ce qui a orienté les recherches vers la caractérisation réciproque des structures sémantiques et des structures cognitives.

Les propositions qui sont à l'origine de la recherche cognitive en général et de la sémantique cognitive en particulier sont énoncées ci-après :

1- Le langage n'est qu'un aspect des capacités représentationnelles des humains, il doit être considéré par rapport à sa fonction cognitive: interpréter, ordonner, fixer et exprimer l'expérience humaine ;

2- Le sens est un phénomène mental qui pourrait Ítre décrit en relation avec les processus cognitifs ;

3- L'étude sémantique d'une langue est l'étude de la psychologie cognitive[1]. C'est la raison pour laquelle la structure sémantique chez R.Jackendoff (1983) et la structure cognitive (conceptuelle) se situent au même niveau de représentation et ce, pour rendre compte de la convention linguistique. Il n'y a donc aucune justification pour une capacité sémantique indépendante de la cognition ;

4- Il est supposé que la mémoire sémantique des locuteurs emmagasine les connaissances sous forme de catégories dont le pivot est formé par le prototype.

5- L'aspect essentiel de la cognition, en tant que phénomène psychologique à caractériser explicitement, est la catégorisation, opération qui est au centre des recherches axées sur la composante lexicale des langues naturelles.

1.2 Prééminence de la notion de catégorisation

De l'hypothèse du primat du cognitif sur le linguistique dérive la prééminence de la catégorisation, opération cognitive qui est à la base de la classification des objets et des évènements. Autrement dit, la catégorisation est un processus mental qui permet aux locuteurs et aux experts (dont les linguistes) de classer les objets de l'univers qui les entourent (cf. A.Theissen, 1997 : 20). Une telle opération permet de rendre compte des catégories ontologiques telles que LIEU, OBJET, ACTION, ANIMAL, etc. et de mettre en place les catégories grammaticales telles que le nom, le verbe, l'adjectif, etc. Il n'est pas possible de délimiter tous les axes qui spécifient la catégorisation, néanmoins, nous pouvons avancer les postulats cognitivistes suivants :

■ La catégorisation est un moyen qui permet de comprendre le monde. Elle s'élabore sur la base de l'interaction des locuteurs avec l'environnement physique et culturel.

■ La catégorisation décrite par la théorie des ensembles ne permet pas de rendre compte des catégories ouvertes, des cas marginaux et des catégories floues (G.Lakoff & M.Johnson, 1987: 132-135).

■ Nous catégorisons les objets en fonction des prototypes (Ibidem).

1.3 Prototype et sens lexical

La tâche du lexicographe est des plus délicates, car son objet est constitué par la totalité du lexique qui est censé représenter les connaissances. Mais, on pourrait avancer que toute investigation de nature lexicographique ne peut embrasser l'ensemble des mots d'une langue. Autrement dit, le critère d'exhaustivité du lexique réel n'entrave pas la partie théorique de la recherche lexicographique pour les raisons suivantes:

(i) - le lexique n'est pas fini ;

(ii) - le dictionnaire usuel est limité par l'espace textuel réservé aux mots-entrées ;

(iii)- il n'y a pas de critères fiables pour mesurer la fréquence des mots (cf. D.Corbin, 1987) ;

(IV)- le dictionnaire n'est pas une œuvre qui présente la "vérité" ;c'est un texte didactique sujet à des lacunes, des erreurs, des contresens et à des écueils

méthodologiques. Ceci étant, le dictionnaire est un genre discursif parmi d'autres.

Pour ces raisons et d'autres, nous postulons que la lexicographie arabe moderne a pour tâche de concevoir le lexique par rapport au monde externe et aux activités cognitives, qui expliqueraient la catégorisation et la dénomination qui sous-tendent les mots-entrées.(2) Dans ce cas, l'infinitude du lexique ne sera qu'une question de quantité. En outre, la proéminence des faits d'ordre cognitif permet de fonder la définition sur la base du système de catégorisation centrée sur les structures prototypiques . Celles-ci regroupent les entités grâce au principe de similarité, perçoivent les catégories floues et détectent les affinités relationnelles entre les exemplaires (les mots). Toujours est-il que le dictionnaire que nous proposons est théorique, ces procédures sont encore à l'état d'expérimentation.

Nous envisageons une forme de définition qui représente les attributs des exemplaires et des catégories sous forme de traits sémiques. Selon E.Rosch (1978:25), le concept consiste en une combinaison d'attributs. De par sa conceptualisation au centre de la catégorie, comme c'est le cas du moineau par rapport aux oiseaux, le prototype se définit comme étant l'exemplaire qui a le plus haut degré d'appartenance à la catégorie, et il se voit doter du plus grand nombre de traits définitoires. Dans le cadre de la version standard de la théorie du prototype, les référents d'OISEAUX, à savoir les poussins, les moineaux, les kiwis, les poules, etc. ne sont pas unis par les conditions nécessaires et suffisantes, mais par des propriétés perceptibles telles que "capable de voler", "avoir des plumes", "avoir des ailes", etc. qui ne sont pas des traits définitoires de tous les membres pré-cités. Toutefois, le prototype pourrait varier d'un individu à l'autre, d'une culture à l'autre. Dans cette perspective, comment expliquer le fait que les processus de catégorisation de la classe des oiseaux aboutisse aux mêmes résultats ? Comment se fait-il que les humains appellent OISEAU les mêmes référents ? F.Le Ny (1989) postule qu'il existe dans la mémoire des humains des représentations sémantiques stables et permanentes. Quoi qu'il en soit, le prototype est une entité psychologique qui, moyennant la représentation mentale, assure l'économie des fonctions cognitives. Cette économie est due à la valorisation des traits saillants d'un concept. Autrement dit, dans la définition des objets, seuls les traits typiques (prototypiques) sont emmagasinés.

Le correspondant de cette théorie, en sémantique lexicale, serait ainsi le mot et les traits sémiques définitoires. En d'autres termes, "toute théorie de la catégorisation débouche inévitablement, à un endroit ou à un autre, sur une théorie du sens lexical" (cf. G.Kleiber, 1990 :58). Bien qu'il soit opposé à l'idée d'application de la théorie du prototype dans le domaine du lexique, F.Rastier (1991:192) reconnaît que "si l'on convient de distinguer les mots des choses, ces attributs ne sont en fait que des traits sémantiques, linguistiquement parlant, même si le psychologue ou les sujets d'expérience estiment avoir affaire à des qualités du réel". La théorie du prototype permettrait ainsi, croyons-nous, d'amorcer une nouvelle conception de définition, fondée à partir des invariants cognitifs dont les prototypes. F.Rastier (communication personnelle) n'est pas de cet avis, car pour lui, la théorie du prototype a une capacité descriptive inférieure à celle de l'analyse sémique, l'auteur ajoute que la conception prototypique se caractérise néanmoins par une grande capacité d'explication en termes de référent. Toujours est-il que la recherche lexicologique pourrait constituer un domaine intéressant pour réévaluer les théories psychologiques du lexique.

2. Le dictionnaire cognitif

A l'issue de cette recherche qui préconise l'hypothèse de mise en rapport de la définition des mots avec la cognition, nous proposons d'organiser la microstructure des entrées lexicales sur des bases cognitives. Nous tenterons de ce fait d'élaborer un dictionnaire cognitif dont les éléments théoriques, méthodologiques et organisationnels sont inspirés des travaux des cognitivistes cités plus haut.

2.1 Elaboration d'un dictionnaire

Les objectifs assignés au dictionnaire peuvent être fixés à partir du choix d'une des

hypothèses suivantes :

- une hypothèse minimale, qui fait du dictionnaire de langue un composant utilitaire et didactique : le dictionnaire doit suppléer aux défaillances de la compétence lexicale de l'usager. Dans cette optique, ce composant est un répertoire d'idiosyncrasies de diverses natures.
- Une hypothèse maximale "qui fait du dictionnaire, selon les options théoriques du lexicographe, un reflet de la langue ou de la compétence lexicale du locuteur-auditeur idéal" (cf. D.Corbin, 1987:57)

La première hypothèse s'inscrit directement dans la théorie générative et conçoit le dictionnaire comme un dépôt des irrégularités lexicales. Il importe de constater que la compétence lexicale se limite chez les lexicalistes générativistes à deux capacités : (i) la reconnaissance de la structure morphologique des items appartenant à une langue donnée, (ii) l'assignation d'un sens à ces items conformément à la structure morphologique, c'est ce qu'on appelle le "sens compositionnel" chez les morphologues générativistes (cf D.El KHATTAB, 1990). Il est toutefois utile de souligner que la compétence lexicale est un objet mouvant et hétérogène. Ce caractère instable et variable de la compétence lexicale est dû à des facteurs sociolinguistiques et psycholinguistiques(3).

La seconde hypothèse nous paraît intéressante du fait qu'elle permet au lexicographe de faire appel à un modèle théorique capable de refléter la langue. Dans cette optique, étant donné que la compétence lexicale est caractérisée par la variation et l'hétérogénéité, le dictionnaire a pour tâche de spécifier la norme lexicale, les invariants sémantiques et les structures cognitives qui sont sous-jacentes à la compétence lexicale et dérivationnelle. Ce sont ces objectifs qui sont à la base de l'élaboration du dictionnaire cognitif.

2.2 Bases théoriques et hypothèses.

Le projet d'édification d'un dictionnaire cognitif repose sur l'hypothèse selon laquelle les connaissances sur le monde ainsi que l'ensemble des informations lexicologiques sont représentées prioritairement sous forme d'invariants cognitifs. Ces invariants apparaissent dans la partie cognitive de la définition. Dans cette optique, les structures sémantiques sont subsumées par les structures conceptuelles (cf. R.Jackendoff, 1983,1992). Autrement dit, la structure conceptuelle des mots précède la structure sémantique et les autres structures linguistiques. Nous postulons que les éléments de la structure sémantique (les traits sémantiques, les primitifs sémantiques, les relations sémantiques, etc.) sont tributaires de la structure conceptuelle. Afin de montrer la prééminence du cognitif par rapport au sémantique (linguistique), nous donnons l'exemple de deux entités, le loup qui est une entité naturelle et l'or qui est une entité artificielle. Le premier objet est perçu par rapport au prototype, tandis que le second est conceptualisé à partir d'une structure prototypique.

Dans la catégorie des canidés, le chien apparaît comme étant l'entité prototypique à partir de laquelle nous pouvons définir, en termes de comparaison, les autres exemplaires tels que le loup, le renard, le chacal, etc. Le processus de comparaison entre l'exemplaire (le mot à définir) et le prototype est une stratégie définitionnelle qui permet aux locuteurs de se représenter l'objet et de comprendre le référent du métalangage. Tous ces éléments de l'information cognitive, à savoir le prototype, l'exemplaire et le lien comparatif se trouvent dans l'entrée de loup donnée par le Petit Robert (1985) qui la présente ainsi : "Mammifère carnivore, qui ne diffère d'un grand chien que par son museau pointu, ses oreilles toujours droites et sa queue touffue pendante". Ainsi, l'indication du prototype permet d'établir des définitions naturelles .

Dans la définition du mot or, c'est l'ensemble des connaissances générales et le système conceptuel qui président à la mise en place de l'information sémantique. De ce fait, le locuteur qui connaît ce mot a une portion des connaissances organisées, fixes et des croyances portant sur l'économie et les valeurs sociales associées à ce concept. A cet effet, en prononçant le mot or, le locuteur pense aux domaines associés à ce concept et non à l'intension. Dans ce cas-ci, la définition du mot en question au moyen de l'énoncé analytique n'est d'aucun secours pour le commun des mortels, mais elle pourrait être intéressante pour les experts et les lecteurs avides de connaissances

spécialisées. Ainsi, par l'activation des processus cognitifs, le locuteur fait appel à son système de représentation conceptuelle qui lui indique que :

i- ce métal est rare ;

ii- il permet d'accéder à la fortune ;

iii- sa possession est socialement valorisée ;

iv- il permet d'avoir du prestige ;

v- il est employé comme parure chez les femmes.

Dans cette liste des attributs du concept or, ce sont les faits d'ordre prototypique (stéréotypique) et culturel qui se présentent à l'esprit des locuteurs et non le sens analytique. C'est ainsi que la signification de ce mot s'instaure au niveau de la structure conceptuelle. Nous en concluons que ce type de concepts constitue un argument en faveur de la primauté de la structure conceptuelle dans la définition préconisée dans ce type de dictionnaire.

Le dictionnaire cognitif (DC en abrégé) repose sur les postulats suivants :

1- Le DC est cognitivement fondé, en ce sens que les informations d'ordre cognitif (perception des objets, catégorisation et structure prototypique des objets) sont données en premier lieu, étant donné qu'elles contribuent à la détermination du sens des mots. Ainsi, à chaque mot, nous pouvons associer une structure conceptuelle.

2- La définition proposée dans le cadre du DC est dite conceptuelle, car elle spécifie les objets naturels et les objets abstraits en fonction des informations cognitives et des domaines d'expérience individuelle et communautaire. Elle est constituée de deux parties : une partie cognitive où figure la représentation cognitive des objets et une partie sémantique qui traduit la première information en métalangue.

3- La proéminence du niveau cognitif dans la définition des mots a pour conséquence la stratification des informations linguistiques et culturelles qui sont représentées dans cet ordre :

a)- Les informations linguistiques : elles permettent de rendre compte de la

structure syntaxique et de la forme (morphologie et phonologie) du mot.

b)- L'exemplification : il s'agit de mettre le mot-vedette dans une phrase.

c)- Les informations d'ordre culturel : ces informations sont reliées à l'emploi métaphorique du mot, aux données stéréotypiques, à son insertion dans des citations, dans des proverbes, etc.

2.3 Objectifs

Le dictionnaire proposé permettrait la présentation des informations nécessaires à la maîtrise du lexique arabe en général et des significations en particulier. C'est la raison pour laquelle nous avons opté pour la démarche "maximaliste" qui consiste à enrichir la microstructure par l'établissement des structures cognitives . D'une manière générale, le DC vise les objectifs suivants :

a)- Rompre avec le système représentationnel fondé sur les structures formelles : il s'agit notamment des représentations définitionnelles établies à partir des structures lexicales (champs lexicaux) et des représentations sémantiques conçues à partir des structures syntaxiques des phrases. Ces deux formes de représentation ont été proposées respectivement par les structuralistes J.Rey-Debove, 1971 ; J.Lyons 1977,1983) et par les générativistes (J.J.Katz, 1971).

b)- Organiser l'entrée lexicale de façon à rendre compte des différentes zones de la représentation des connaissances. Le DC accorde de l'importance aux données cognitives, car (i) elles sont proéminentes dans le langage (les prototypes, par exemple), (ii) les dictionnaires théoriques ainsi que les dictionnaires usuels n'ont pas pris en compte la dimension psychologique des significations, et (iii) elles constituent des éléments cruciaux de la mémoire sémantique des locuteurs.

c)- Montrer que la catégorisation ainsi que la structuration prototypique pourraient constituer une stratégie définitionnelle qui permettrait d'asseoir des définitions adéquates, souples et moins rigides.

2.4. organisation microstructurelle du dictionnaire cognitif

Le fait d'adopter vis-à-vis de la lexicographie l'approche cognitive conduirait à une fructueuse collaboration entre les psychologues et les linguistes. Mais, ce type de projet, constate D.Geeraerts (1985), n'est qu'à ses débuts. La légitimité d'un tel dictionnaire est confortée par l'hypothèse de la définition conceptuelle esquissée dans A.Wierzbicka (1985), G.Kleiber (1990) et

P.Hanks (1994). Notre contribution consiste à montrer que les faits d'ordre psychologique, en particulier la structuration prototypique, constituent l'information primordiale dans la définition des mots.

Nous voudrions concrétiser nos hypothèses par la mise en place d'un dictionnaire conçu comme étant un objet stratifié dans lequel le métalangage sera organisé suivant un schéma caractérisé par quatre zones (le terme "zone" est emprunté à L.Elnitsky (1984)). En effet, les zones qui sont prises en compte pour la définition des mots sont la zone de la représentation cognitive, la zone de la représentation linguistique, la zone de l'exemplification et la zone des unités culturelles. Chaque mot (M) sera ainsi défini grâce à un ensemble d'informations réparties en quatre zones. La figure suivante résume notre conception :

Mot-entrée (M) : Représentation définitionnelle sous forme de zones

M	A	Zone de la représentation cognitive
	B	Zone de la représentation linguistique
	C	Zone de l'exemplification
	D	Zone des unités culturelles

Examinons, à présent, chaque zone pour spécifier le contenu et le mode de fonctionnement.

A) Zone de la représentation cognitive.

Cette zone organise les connaissances à l'aide de deux structures : la structure conceptuelle et la structure sémantique.

I- La structure conceptuelle : Elle met en place les informations reliées aux facteurs a, b, c, d et e.

a)- La perception : Certaines catégories cognitives comme CONSTITUTION, FORME, DIMENSION, etc. traduisent la perception des objets naturels et des objets manufacturés. En outre, les objets abstraits sont spécifiés par d'autres catégories comme JUGEMENT qui rend compte des adjectifs, ACTION et EVENEMENT qui définissent les verbes. En fait, ces primitifs constituent des invariants sémantico-cognitifs dont le rôle consiste à catégoriser les objets du monde (cf. R.Jackendoff, 1983, 1992; J.P.Desclès et al., 1998) .

b)- La catégorisation : Il s'agit ici de désigner la catégorie sémantique (le concept générique) et la catégorie lexicale (nom, verbe, adjectif, etc.) auxquelles appartient M.

c)- La désignation du prototype (PR): la structure prototypique des catégories est fondamentale pour la détermination du sens de M. Soulignons qu'il ne s'agit pas obligatoirement d'un représentant réel de la catégorie. Dans le cas des catégories abstraites, le prototype est "une entité abstraite construite sur la base des propriétés typiques de la catégorie" (cf. G.Kleiber, 1990:63). Pour ce qui est des catégories évaluatives, il est préférable d'interpréter le prototype en tant "profil cognitif" suivant l'expression de R.Langacker (1987) (le sens des adjectifs s'établit à partir du profil cognitif qui est l'ensemble des caractéristiques d'une qualité).(4)

d)- L'établissement de tous les attributs du PR : les attributs complets du PR établis sous forme de traits qui contribuent à présenter des définitions non rigides de M.

e)- Les domaines d'expérience (d.ex.) dans lesquels M est intégré . Dans cette partie, l'indication des domaines auxquels sont associés les objets permet de percevoir les différentes significations de M.

II- La structure sémantique : cette partie qui constitue le noyau du système de représentation définitionnelle dépend de la structure conceptuelle et s'organise suivant les postulats suivants :

- Le sens est représenté par un ensemble de primitifs sémantiques du type : *chakhs* (personne), *makân* (lieu), *hayawân* (animal), *'âla* (machine), *mutaharrik* (animé), etc.
- Toute unité métalinguistique est formulée à partir des attributs complets du PR et du profil cognitif.
- La structure sémantique spécifie pour chaque M :

(i) les différents sens : S1, S2,....., Sn ;

(ii) les relations lexicales correspondant à M : hyperonymie, méronymie, synonymie par fréquence, synonymie par similitude avec PR(5), antonymie, etc.

B) Zone de la représentation linguistique

Dans cette zone, nous représentons les informations linguistiques reliées à chaque M. Ce sont les informations codées en arabe.

Les deux parties constituant cette zone sont la structure syntaxique et la forme de M.

I- La structure syntaxique : c'est la structure dans laquelle M se combine avec d'autres unités lexicales. Il y a lieu de constater que le dictionnaire traite des aspects syntaxiques des mots-entrées en spécifiant les structures et les contraintes de sous-catégorisation (cf. J .Dubois, 1981). Par ailleurs, I.M.Mel'cuk (1984:5) appelle la partie syntaxique de son dictionnaire "schéma de régime".(6) Soulignons que les catégories qui nécessitent la prise en considération de la structure syntaxique pour la détermination du sens sont généralement les verbes et les adjectifs. Pour ces deux catégories, la structure est dite contextuelle (SC), tandis que pour les noms, elle est non-contextuelle (SNC). Ainsi, dans le cas des verbes polysémiques, il est nécessaire d'observer la consigne suivante : à chaque structure syntaxique correspond un sens. Le verbe ^{c}*adala* ci-après illustre ce fait :

Structure syntaxique	Sens
1)- V- SN - ط e.g., ^{c}adala SN	"établir la justice"
2)- V - SN - Prép. - SN e.g., ^{c}adala SN ^{c}an SN	"laisser"
3)- V - SN - Prép - SN e.g., ^{c}adala SN bi SN	"égaliser"

II-La forme de M : dans cette rubrique, nous donnons la liste des dérivés, le pluriel et le féminin des noms. Précisons que les informations morphologiques régulières seront organisées dans ce que nous avons appelé "fichier mémoriel". Il importe de constater que dans les dictionnaires arabes anciens, les données morphologiques sont tellement dominantes que le lecteur pourrait croire que la visée de ces ouvrages est uniquement le niveau dérivationnel des mots. Quoi qu'il en soit, les aspects morphologiques ne doivent pas être prééminentes et ce, aux dépens des informations d'ordre sémantico-cognitif.

III- Zone de l'exemplification

Les deux types d'exemples prévus dans le DC sont :

(a)- Les exemples mettant en relation l'exemplaire (i.e., M) et le prototype.

(b)- Les exemples mettant l'accent sur le contexte d'apparition du M. Il s'agit de remplacer les SN dans le schéma (2) par des termes.

IV- Zone des unités culturelles

Par "unités culturelles", nous entendons toute forme de signification qui dépasse l'aspect dénotatif. La notion d' "unité culturelle" est conçue par U.Eco (1988:154) comme étant "le système des unités sémantiques qui traduit la manière dont une culture donnée segmente l'univers du perceptible et du concevable et élabore la Forme du Contenu". Pour ce qui est du DC, les unités culturelles sont attachées directement aux structures sémantiques et indirectement aux structures conceptuelles. De ce fait, cette zone comprend les unités suivantes :

* l'emploi métaphorique du M ;
* l'emploi stéréotypique du M ;
* les citations(7).

Nous donnerons en annexe la définition du nom arabe kathib (mensonge), mais nous ne pourrons pas examiner celle des verbes et des adjectifs à cause de l'espace réservé à cette communication.

3. Sémantique lexicale et cognition

Chez les linguistes arabes anciens, les études sémantiques axées sur les mots pris isolément sont dispersées dans divers genres d'ouvrages. En effet, les introductions des dictionnaires arabes anciens sont tellement pauvres en informations qu'il est difficile d'en extraire une théorie lexicale. En fait, les lexicographes arabes anciens se sont intéressés principalement à l'inventaire de la langue et ils n'ont pas accordé beaucoup d'importance aux problèmes de sens. Toutefois, les fondamentalistes et les exégètes ont réservé leurs préliminaires aux questions sémantiques ; de même, les grammairiens et les rhétoriciens comme As-Sakkâkî, Al-Jurjânî, Az-Zamakhcharî et Al-Qazwînî ont traité du sens et de la relation entre les mots et les "sens".

Le traitement des faits relevant de la sémantique lexicale est lié chez les Arabes anciens aux questions d'ordre philosophique. En effet, les philosophes arabes anciens ont

distingué ce qui est “primitif” *(‘awwalî)* et ce qui est visé *(matlub)*. Les entités primitives correspondent à ce qui est appréhendé d’avance, alors que les entités visées correspondent à ce qui appréhendé par le biais d’une définition. Soulignons également que les premières entités sont nécessairement vraies, tandis que les secondes demandent le recours à l’opération de “démonstration” (cf.B. El Akhdar, 1988 : 60). A partir de ces fondements, toute entité ontologique a été conçue dans le cadre de la sémantique lexicale à partir de quatre niveaux : “sa vérité en soi ; l’affirmation d’un correspondant à cette vérité au niveau de l’esprit ; l’expression linguistique orale qui désigne ce correspondant ; le signe graphique qui traduit cette expression” (*Ibid*.p.60). Rappelons que le deuxième niveau se traduit actuellement par “l’image mentale” et le troisième par “le vocable”.

Selon Avicenne (*Al-ᶜibâra*, cité dans B. El Akhdar, 1988 :61), la signification est le résultat de l’association du signe oral et du concept. Et chaque mot “désigne” le sens par convention. La question qui a été posée est celle-ci : lequel est premier, le mot ou le sens? Al-Gazâlî (*Al-Mustasfâ*, cité dans B.El Akhdar, *ibidem*) postule que le sens, étant enraciné dans l’esprit, est premier et il est donné d’avance. Quant aux mots, ils constituent les indices par lesquels on reconnaît les sens “innés”. Contribuant à ce débat, Fakhr Ad-Dîn Ar-Râzî (in B. El Akhdar, *ibid*.p.64) soutient qu’il n’est pas nécessaire qu’a chaque “sens” corresponde un mot. L’auteur estime que les sens sont infinis, alors que les mots, composés de sons dont le nombre est fini, sont théoriquement finis.

C’est la relation entre le vocable et le sens qui a retenu l’attention des fondamentalistes et des linguistes arabes anciens qui ont constaté ce qui suit :

(أ) aux différents vocables correspondent différents sens ;

(ب) aux vocables similaires peuvent correspondre des sens différents ;

(ج) aux vocables variés sur le plan phonique peuvent correspondre des sens identiques.

Sur la base de ces postulats, les Arabes anciens ont distingué trois types de relations qui s’instaurent entre les mots et les sens. En effet, chez Al-Gazâlî (*Mahakk*,...cité dans B. El Akhdar, ibid. p.62), “un vocable peut entretenir avec le sens les relations suivantes : “l’identité” (*mutâbaqa*), l’ “appartenance” (*tadhammun*) et la “conditionnalité” (*iltizâm*)”. La première relation est exemplifiée par le mot “*’insân*” (homme) qui désigne *“hayawân nâtiq”* (animal parlant). Il y a alors identité entre *“’insân”* et *“hayawân nâtiq”*. Le sens de l’appartenance permet de concevoir les parties d’un tout ; c’est ainsi que le sens *“hayawân”* et celui de *“nâtiq”* sont les constituants du sens *“’insân”*. Quant à la conditionnalité, elle est perçue à travers la relation causale entre deux entités, c’est le cas des objets créés qui sont les indicateurs de la création (cf. M. Ghânim, 1991 : 107).

Par ailleurs, la question de la définition a été au centre des préoccupations des philosophes et des linguistes arabes anciens. Comme chez Aristote, la définition est tributaire de la démonstration qui s’appuie sur un matériau qui doit être défini d’avance. Suivant l’hypothèse selon laquelle les mots constituent des “indices” des sens innés, les définitions proposées pour ce qui est primitif sont des définitions de mots et non de sens (cf. B. El Akhdar, 1988 : 61). Dans cette optique, les philosophes et les fondamentalistes ont distingué plusieurs types de définition. En effet, Pour Avicenne (*Al-’ichârat*, ... in B.El Akhdar, ibid. p. 62), *al-hadd* est conçu comme étant “un énoncé spécifiant l’être d’un objet et ce, en informant sur son genre et son espèce qui constituent sa vérité composée”. Quant à *ar-rasm*, il consiste à déterminer l’objet “selon les caractéristiques qui concourent toutes, en tant que collection, à le distinguer” (*ibidem*). Il en résulte que le sens non composé fait l’objet du *rasm*, mais non du *hadd*.

La lexicographie à laquelle nous aspirons tend à mettre en rapport les connaissances sur le monde et la structure de la langue. Il est possible de systématiser ce rapport en recourant à la structure conceptuelle et aux invariants cognitifs (dont principalement les prototypes), qui constituent une stratégie de définition des mots-choses. L’hypothèse que nous avons défendue stipule que la sémantique lexicale à partir de laquelle nous avons établi le DC est reliée à la cognition.(8)

Elle est conçue par R.Langacker (1990 :4) comme étant une analyse complète du sens et un traitement complet de la cognition développementale. Une telle conception nous permet de concevoir la définition comme étant un acte métalinguistique fondé sur les postulats suivants :

- Les concepts lexicaux (ou mots-entrées) sont définis en fonction du prototype ou du sous-prototype dont le rôle "implique que les catégories peuvent intégrer des exemples marginaux qui ne sont pas rigidement similaires aux cas centraux" (cf. D.Geeraerts, 1991:25).

- Les concepts lexicaux se caractérisent par la flexibilité étant donné le caractère non rigide du continuum perçu à partir du prototype.

- La distinction entre "analytique" et "synthétique" ou entre attributs essentiels et attributs accidentels n'est plus maintenue. Dans le DC, la liste des attributs est complète, en ce sens qu'elle contient les deux types de sens. C'est ce que U.Eco (1980 :150) appelle "sémantique encyclopédique".

- Dans l'analyse sémantique telle qu'elle apparaît dans la théorie structuraliste ou générativiste, les mots sont étudiés comme une partie d'une structure linguistique autonome. Dans le cadre de la sémantique cognitive, ils sont appréhendés comme une partie de la cognition humaine. Autrement dit, nous supposons avec D.Geeraerts (1991:27) qu' "il n'y a pas d'organisation spécifiquement linguistique ou sémantique de la connaissance, séparée de la mémoire conceptuelle au sens le plus large". Le dictionnaire constitue en effet le domaine où interagissent les connaissances relevant de plusieurs domaines.

3.1. DC : Les données prototypiques

Le DC tel que nous le concevons décrit, entre autres, les structures conceptuelles des mots-entrées, l'approche prototypique a pour but la description linguistique d'un concept lexical dans sa dimension synchronique, et éventuellement, dans son développement diachronique. On pourrait objecter en remarquant que la description lexicographique d'un concept à partir du prototype est limitée aux objets naturels et à quelques artefacts. D'aucuns pourraient également remarquer que l'approche prototypique est trop imprégnée de facteurs psychologiques pour séduire les linguistes occupés par les problèmes de polysémie, de synonymie, d'antonymie, etc. En fait, l'approche prototypique n'est pas forcément une hypothèse sur l'organisation de la connaissance du point de vue du système cognitif individuel, puisque le niveau psychologique dans l'étude des mots viserait également la communauté linguistique. Le recours aux principes de Wittgenstein implique l'hypothèse de l'emploi des mots dans un but communicatif, ce qui revient à dire que les mots sont des outils sociaux qui sont indispensables dans les échanges linguistiques.

Nous avons souligné que notre approche permet de rendre compte des unités lexicales abstraites comme *Kathib* (mensonge), *charaf* (honneur), *karam* (générosité) en termes de description encyclopédique. Autrement dit, il ne s'agit pas de faire appel aux relations de référence stricte, à une description fixe d'une essence (F.M. Teichrew, 1989 :71). Il s'agit de rendre compte des membres plus au moins éloignés d'un centre fictif emmagasiné dans la mémoire des locuteurs. , etc. Quoi qu'il en soit, l'approche envisagée organise les unités du lexique, décrit les membres d'une catégorie à partir des propriétés communes avec le prototype, ce qui stabilise le concept chez les locuteurs. Une telle stabilisation est assurée par les invariants cognitifs et les catégories sémantiques communes à toutes les cultures. Il en résulte que la théorie prototypique pourrait s'intégrer, comme le souligne D.Geeraerts (1985:33), à une théorie générale de la connaissance humaine. En outre, à l'approche prototypique s'oppose la théorie de H.Putnam (1975) qui traite des concepts au moyen de relations référentielles fixées et admises par la communauté linguistique. La théorie de H.Putnam fera l'objet de la section suivante.

3.2 Les données stéréotypiques.

H.Putnam (1970 [1990]) a proposé une théorie de la référence rigide et de la division sociale du travail linguistique(9) .L'auteur s'est d'abord attaqué aux théories "traditionnelles" de la signification qui dénaturent les propriétés des mots. Parmi ces théories, H.Putnam (*Idem*) cite celle des logiciens comme R.Carnap et celle de J.J.Katz (cf. H.Putnam, 1970 : 292). L'auteur soutient une

conception anti-intentionaliste en estimant que les propriétés définitoires des mots résident dans la *fixation de leur dénotation*, indépendamment des intentions psychologiques et des conceptualisations mentales des sujets parlants de la même communauté linguistique. Il constate que les locuteurs n'ont pas besoin de connaissances lexicographiques spécialisées pour pouvoir communiquer. L'auteur appelle "stéréotype" la connaissance sémantique non spécialisée de l'interlocuteur moyen. Il s'agit, en fait, d'une connaissance *minimale* et non d'une connaissance encyclopédique et scientifique, réservée aux spécialistes.

Si, dans ce contexte, nous considérons un terme d'espèce naturelle *"natural kind terms"*, la définition ne se réduit pas à la conjonction des propriétés reliées à l'espèce en question. En effet, pour H.Putnam (1970), le terme *citron* se définit par la couleur jaune, le goût acidulé et un certain type de peau. Comme toute espèce naturelle, le citron peut avoir des propriétés anormales comme, par exemple, la couleur : un citron encore vert est tout de même un citron (cf .Ibid, p. 292). L'auteur postule que la signification n'est pas simplement un fait attaché à l'extension, car c'est le stéréotype qui est pris en compte par les agents de la communauté linguistique. Pour ces derniers, le sens de *citron* sera toujours associé au stéréotype *citron jaune*, même si nous rencontrons, avec surprise, des citrons bleus. Une telle conception s'oppose évidemment à l'approche prototypique qui est centrée sur les représentations mentales fixes des individus. Dans ce qui va suivre, nous tenterons de comparer les deux théories.

3.3 Prototypes ou stéréotypes?

Pour décrire l'information sémantique d'un dictionnaire, doit-on faire appel aux normes sémantiques minimales (les stéréotypes) ou aux structures conceptuelles individuelles (les prototypes)? Il convient de constater que ces approches ont pour objet la structure conceptuelle des objets et, par conséquent, celle des items lexicaux. Mais, elles s'opposent quant à la nature du domaine d'investigation : la théorie prototypique de E.Rosch est psychologique, alors que celle de H.Putnam est socio-linguistique. De plus, la première théorie est axée sur l'organisation de la connaissance dans le système cognitif des individus, tandis que la seconde est une hypothèse sur la distribution des connaissances chez les membres d'une communauté linguistique donnée. Les deux auteurs s'accordent toutefois sur les finalités de l'analyse conceptuelle des mots, à savoir la possibilité d'employer les catégories conceptuelles du langage avec une grande souplesse, en évitant les connaissances spécialisées (H.Putnam) et les définitions rigides et logiques (E.Rosch).

Les stéréotypes et les prototypes sont-ils les deux faces de la même réalité ? Pour R.Martin (1993 :152), la différence entre les deux types de condensation de l'information sémantique réside en ceci : Les premiers sont rattachés à une conception intensionnelle, liée au flou des propriétés ; les seconds sont liés à l'approche extensionnelle, qui accorde la priorité, dans le processus d'identification des exemplaires, à la perception du référent. Il convient de souligner que chez E.Rosch, les entités étudiées sont des objets naturels, il semble qu'il s'agit ici d'une stratégie de réalisme qui constitue "la base de la description extensionnelle à travers la distribution des propriétés ou attributs permettant la représentation catégorielle et fondant la ressemblance" (cf. D.Dubois, 1993a :22). Le rattachement des prototypes à l'extension est conforté par les deux postulats suivants : premièrement, la typicalité est fondée sur les systèmes de perception des formes ; deuxièmement, la perception des différences de typicalité est un fait empirique. Par ailleurs, E.Rosch a procédé à des expériences et des tests psychologiques pour confirmer ses hypothèses, chose qui n'est pas faite par H.Putnam.

Nous tenterons d'examiner les différentes composantes de la représentation sémantique chez H.Putnam. Nous montrerons que ces propositions ne peuvent constituer la base unique d'une étude lexicographique. L'exemple donné par l'auteur est celui du mot *eau* définit ainsi (cf. H.Putnam, cité dans U.Eco, 1980 :150) :

(1)

MARQUEURS SYNTAXIQUES	MARQUEURS SEMANTIQUES	STEREOTYPE	EXTENSION
Massif Concret	Espèce naturelle, Liquide	Sans couleur, Transparente, Sans goût Désaltérante	H_2O

Dans cette représentation sémantique, le marqueur sémantique, notion empruntée à J.J.Katz (1971), est placé avant le stéréotype et l'extension. Contrairement à la théorie des deux sémanticiens qui présentent plusieurs marqueurs, celle de H.Putnam n'en prévoit qu'un seul. En outre, le marqueur chez les générativistes se conçoit comme étant un classifieur, tandis que chez H.Putnam, il a le statut d' "un indicateur de catégorie naturelle, un terme spontanément utilisé pour classer tout objet du monde, toute notion" (cf. F.M.Teichroew, 1989b :71)(10).

Chez H.Putnam (1975), le stéréotype, troisième élément de sa représentation d'une entrée, implique une forme de catégorisation qui représente notre vision du monde. En effet, le fait que l'eau soit conçue comme étant *sans couleur et sans goût* constitue une référence spontanée, une sorte de consensus conceptuel partagé par tous les membres de la communauté linguistique. Mais, dans cette acception, le stéréotype a presque le même statut métalexicographique que le marqueur. En effet, les deux sont classificatoires et sont sujets au jugement de véracité ou de fausseté. Soulignons également que le marqueur est l'expression d'une information scientifique mais, il n'est pas pris en compte par les locuteurs qui, par exemple, continuent à appeler la *tomate* un "légume" et la *baleine* un "poisson"(11).

Voyons maintenant la relation qui existe entre le stéréotype et l'extension. H.Putnam (1975 cité dans F.M.Teichroew, 1989b) sépare le stéréotype de l'extension qui est l'élément scientifique (H_2O pour l'eau) défini par le spécialiste qui transmet cette information sur la base de la tâche que lui accorde la communauté(12). Cette théorie paraît inadéquate car elle comporte autant de points négatifs, parmi lesquels :

(i)-La conception de H.Putnam, telle qu'elle apparaît dans (1), rétablit la distinction traditionnelle selon laquelle le sens est perçu suivant la dichotomie suivante : il y a d'une part le sens conceptuel représenté par le marqueur et le stéréotype, et d'autre part, il y a le sens scientifique/encyclopédique qui serait l'extension .

(ii)- L'extension est définie comme étant l'information sémantique stable. Or, les théories scientifiques peuvent changer à travers les époques. De même, les locuteurs, eux aussi, possèdent un savoir scientifique. A cet effet, F.M.Teichroew (op.cit : 65) remarque que "la frontière entre les deux composantes, stéréotype et extension, n'est pas aussi accusée que le prétend H.Putnam: l'information qu'il range sous extension peut être de la même nature et peut avoir la même fonction que celle du stéréotype, et peut donc appartenir au champ de la compétence des profanes."

Transposée à l'arabe, la partie stéréotypique de la représentation sémantique putnamienne établit des informations conventionnelles. Les énoncés définitoires suivants sont stéréotypiques et se caractérisent par leur facilité d'intégration dans les définitions dites naturelles :

(2) a. -Kull-u l-baja^{c}i bîdh-un.
-Tous-NOM les cygnes-OBL blanc-NOM.
-'Tous les cygnes sont blancs'.
b. -'al mâ'-u lâ ta^{c}m-a- lah-u wa lâ lawn-a lah-u
-L'eau-NOM nég. Goût-ACCUS à lui et nég. Couleur-ACCUS à lui.
-'L'eau n'a ni goût ni couleur'.
c. -Kull-u l-girbân-i sûd-un.
-Tous-NOM les corbeaux-OBL noirs-NOM
-'Tous les corbeaux sont noirs'.

L'information séréotypique, même si elle est fausse, comme dans les énoncés (2a) et (2c), se substitue au marqueur sémantique et aux traits analytiques. Ceci est dû au fait que l'information stéréotypique ne répond pas à la question : qu'est-ce que la signification du mot ? Elle répond à la question : comment comprend-on (acquiert-on) les nouveaux mots ? Cette dernière question définit pour H.Putnam la fonction du dictionnaire dans une société donnée.

Concernant les objets abstraits, on s'aperçoit que l'information stéréotypique circule "librement" parmi les membres de la même communauté, et seule une minorité pourrait se rendre compte de la fausseté de

la relation établie entre les mots (les concepts) et les propriétés. Traitant des énoncés stéréotypiques, H.J. Verkuyl (1998 :10) constate qu'il n'y a pas de relation sémantique spécifique entre les mots et les prédicats descriptifs qui figurent dans le tableau ci-dessous :

(3)

Mot	Description
Juif	imposteur
L'homme italien	romantique
L'homme italien	mafioso
Manager américain	agressif
L'homme	fort
La femme	faible

La relation entre *femme* et *faible* constitue, suivant F.Rastier (1987a :47) un axiome relevant des normes socialisées. Les sémanticiens se contentent de nommer ce genre d'axiome *topos*, sans proposer des outils permettant de l'analyser ; ceci est dû au fait que les aspects d'ordre sociologique ne relèvent pas de la sémantique.

Considérons l'énoncé stéréotypique suivant :

(4) Les musulmans sont des terroristes.

Les traits centraux qui caractérisent le stéréotype, et qui sont décisifs pour la transmission du sens, se réfèrent à la structure superficielle de l'objet. Il s'agit notamment des traits relevant des aspects descriptifs tels que l'apport vestimentaire, la tunique blanche, le port de la barbe, la fréquentation des mosquées,...Dans l'optique de H.Putnam (1975), les récepteurs des énoncés analogues à celui qui figure en (4) sont des profanes qui ignorent les traits fondamentaux des concepts. Ils ignorent par exemple le numéro atomique d'un métal, le code génétique d'un animal... et tout ce qui se rapporte aux informations spécialisées. Similairement, ils n'ont pas de connaissances suffisantes des principes et des dogmes de l'Islam.

Il apparaît que la vision des objets joue un rôle décisif dans la transmission des stéréotypes dans une société donnée. En effet, ce sont les traits superficiels qui décrivent physiquement les objets. H. Putnam (1975) parle justement de "structure interne cachée" au sujet des espèces naturelles. Ce même concept pourrait être valable pour les objets abstraits dont les propriétés et les qualités. Autrement dit, le concept de musulman a une structure interne que seuls les personnes averties peuvent élucider. Dans le cas de (4), les aspects cachés du concept "Islam" concernent les croyances, les principes, les dogmes, ... ainsi que l'arrière-plan philosophique, moral et civilisationnel de la religion en question.

L'autre trait caractérisant l'énoncé stéréotypique est la généralisation. En effet, il est tentant de ramener l'énoncé (4) à ce qui suit : les terroristes constituent un sous-ensemble d'individus qui est inclus dans l'ensemble des musulmans. Mais, la structure de l'énoncé (4) *(x sont y)* signifie que c'est l'ensemble des musulmans qui est inclus dans celui des terroristes. De ce fait, *terroristes* apparaît comme une propriété générale commune à tous les musulmans. Il en résulte que la généralisation codée sous la forme d'une structure prédicative favorise la transmission des stéréotypes dans les communautés. Etant donné la relation d'attribution établie entre les "musulmans" et les "terroristes", il est impossible d'inférer que les musulmans (Ms en abrégé) intègre tous les individus qui croient en l'Islam. En termes de relation logique, l'ensemble des musulmans, dans ce cas où on lui attribut la propriété dévalorisante de "terroriste", ne s'interprète pas ainsi : Ms= {M1, M2,... Mn}.

Dans cette optique, H.J. Verkuyl (1998 : 10) souligne que *"stereotyping is basically a form of universal quantification at two different levels :(i) a particular model is not sufficiently or fully verified at the contingent level in order to find counterexamples to the statment that A is included in B ; (ii) the inclusion relation is assumed to generalize to all other models"*. Si la conception de l'auteur est correcte, nous pouvons stipuler que la prédication stéréotypique ne pourrait s'analyser en termes de quantification universelle qui englobe deux types : la quantification sur les entités (e.g. toutes les entités x ont la propriété "A") et la quantification sur les situations (e.g. dans toutes les situations, x a la propriété "A").

Conçus comme étant des critères d'identification des énoncés définitoires, les deux types de quantification constituent des critères qui montrent que (4) ne peut s'interpréter comme étant un énoncé analytique.

Dans le cadre du DC, l'analyse sémantique met en place les connaissances aussi bien spécialisées que stéréotypiques. En fait, la théorie putnamienne ne peut être la seule base de l'investigation lexicographique, étant donné son caractère réductionniste et l'imprécision des frontières entre les composantes des entrées. Ainsi, la technique lexicographique devrait être dotée d'un système de marquage des informations stéréotypiques, notamment celles qui portent atteinte à la culture d'une communauté.

3.4 Essai d'identification des prototypes

L'analyse sémantique que nous adoptons dans le cadre du DC accorde une importance minime aux stéréotypes car :

1- Ils ne peuvent fonder, comme les prototypes, une définition pertinente ;

2- Certains types de définition se prêtent à la stéréotypie : il s'agit notamment de la définition naturelle, celle qui spécifie les objets naturels qui sont des mots du langage ordinaire et la définition tautologique du type "un oiseau est un oiseau". Or, il convient de noter que le propre de la lexicographie est d'éviter la tautologie qui est, à notre avis, la manifestation de l'incapacité de définir chez les locuteurs ;

3- La définition en termes de "prototype" permettrait de rendre compte de la fixation d'une signification chez les individus, alors que la définition stéréotypique fait intervenir les variables sociales (l'âge, le sexe, le temps, l'appartenance à une catégorie sociale, les croyances, ...) ;

4- Il est facile de vérifier la fausseté des énoncés stéréotypiques, alors qu'il est difficile d'entreprendre la même opération avec les énoncés actualisant un prototype. Soit l'énoncé suivant :

(5) Tous les oiseaux volent.

Le fait de voler n'est pas une CNS chez les oiseaux. Ainsi, la relation lexicale entre *oiseaux* et *voler* est vérifiable en termes de la valeur "vrai" ou "faux". Le résultat de cette vérification montre qu'il y a des individus appelés "oiseaux" qui *ne volent pas*, c'est le cas notamment des poules et des autruches. Sur le plan linguistique, l'énoncé (5) "instaure une contradiction entre la portée extractive de *tout*, qui est intégrale, et la nature prédicative de voler qui ne peut nullement être vérifiée pour toutes les entités de la classe des oiseaux" (cf.M.Taifi, 2000 : 15). Ainsi, (41) est un énoncé stéréotypique qui ne peut être donné dans la partie proprement définitionnelle de l'entrée.

Peut-on faire appel aux faits purement linguistiques en vue de définir les prototypes ? Selon H.J.Verkuyl (1998 :15), la définition du prototype n'a pas encore fait l'objet d'investigation des linguistes. Soulignons que la notion de prototype telle qu'elle apparaît chez E.Rosch (1978) et G.Lakoff (1987) relève de la psychologie et non de la linguistique. Il serait intéressant de recourir à la notion d'appartenance et de classes d'une part, et à celle de métaphore d'autre part, pour tenter de déterminer les objets prototypiques. Sur le plan psychologique, Le Ny (1989) a proposé d'intégrer le critère du contexte dans le processus d'identification des prototypes référant à des domaines vastes. Sur la base de ces considérations, le prototype appartient à un ensemble ouvert, alors que le sous-prototype appartient à un ensemble fermé. (13) Si l'on conçoit, dans la perspective linguistique, la métaphore comme un fait du langage ordinaire, et non comme un procédé d'imagination poétique, on peut dire que les concepts structurés métaphoriquement indiquent la prototypie.

Conformément à l'hypothèse de G.Lakoff & M.Johnson (1980) et W.Langacker (1987) qui stipulent qu'il n'y a pas de distinction dans l'approche cognitive entre la langue littérale et la langue figurative, nous avançons que les métaphores se construisent sur la base des entités prototypiques. Autrement dit, les constructions métaphoriques ne doivent pas avoir un traitement particulier, car elles font partie de la langue de la vie quotidienne. Considérons l'exemple suivant:

(6) Jean est un lion.

Le nom *lion* (membre de la classe A des animaux) est transféré à *Jean* qui est un membre de la classe B des humains. Par ce transfert, nous identifions Jean comme appartenant à l'ensemble des braves (la classe C). Il y a donc une relation spéciale entre A et C. Une telle relation est rendue possible grâce à l'instance prototypique du

lion. Il est possible de mettre en place des critères ou régularités contrastées visant à montrer le caractère figuré du terme *lion* :

a)- Ces derniers temps, Jean est un lion.

a')- * Ces derniers temps, Médor est un lion (supposons que l'animal en question s'appelle Médor).

b)- Je trouve que Jean est un lion.

b)- * Je trouve que Médor est un lion.

c)- Jean, un lion !

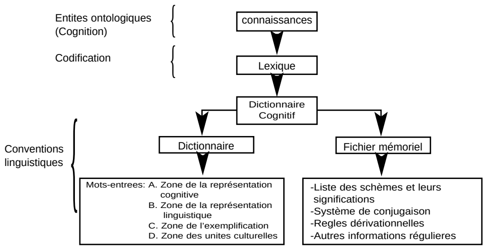
c)- * Médor, un lion !

d)- Pour moi, Jean est un lion.

d)- * Pour moi, Médor est un lion.

Ainsi, les prototypes sont reliés au mécanisme de l'emploi figuratif des langues (cf. G.Lakoff et M.Johnson, 1980 et H.J.Verkuyl, 1998). Ceci nous conduit à la conclusion selon laquelle l'emploi métaphorique est un indicateur des sous-ensembles prototypiques qui sont intégrées dans les langues, et non des connaissances stéréotypiques.

Il résulte de ce qui précède que "la notion de prototype définit l'efficacité de l'économie organisatrice de la connaissance sémantique, tandis que la notion de stéréotype définit son efficacité sociale" (cf. D.Geeraerts, 1985:30). Dans le DC, nous avons opté pour la structure conceptuelle centrée sur le prototype, mais sans exclure totalement les significations issues des stéréotypes qui figurent dans les unités culturelles. Nous avons montré également, dans cette sous-section, que les prototypes sont des entités qui reposent sur des faits d'ordre linguistique. Ils peuvent faire l'objet de représentations formelles qui sont presque absentes en lexicographie. Ainsi, les parties constitutives de notre dictionnaire figurent ci-après : (14)



Dans le DC, la grande partie des informations est localisée dans la zone de la représentation cognitive. Les informations d'ordre morphologique, quant à elles, ont reçu le traitement suivant : les données morphologiques idiosyncratiques apparaissent dans les entrées, alors que les règles dérivationnelles (morphologie et phonologie) qui sont régulières et productives sont "cataloguées" dans le "fichier mémoriel". Théoriquement, le fichier n'est pas un outil d'apprentissage, mais de vérification du savoir mémorisé. Par ailleurs, la structure conceptuelle et la structure sémantique des mots apparaissent dans le même niveau de représentation, mais le contenu de la première structure diffère suivant les catégories lexicales. En effet, l'analyse conceptuelle est centrée sur les catégories nominales (voir annexe). Les catégories évaluatives ne présentent pas autant de problèmes que les catégories propositionnelles, (à savoir les verbes), qui exigent des primitifs cognitifs différents de ceux investis pour les catégories nominales.

En fait, dans le DC, certaines parties des zones de représentation définitionnelle n'ont pas de correspondants en termes d'information ou d'illustration. Ceci est dû au fait que n'importe quel dictionnaire théorique comporte des "cases vides". C'est ainsi que l'emploi stéréotypique et la structuration prototypique des verbes sont rares. De même, les problèmes sémantiques posés par les verbes diffèrent de ceux des noms (cf. B.Fradin et J.M.Marrandin, 1979). Ce que nous proposons reste donc une simple illustration des éléments théoriques de la sémantique cognitive centrée sur la catégorie nominale. Nous ne prétendons nullement que ce qui est exposé constitue un fragment d'un dictionnaire susceptible d'être empiriquement réalisé. Le DC est fondamentalement une tentative de représentation définitionnelle fondée sur les postulats de la sémantique cognitive.

Conclusion

L'objet de cette communication a été l'organisation des informations lexicographiques dans le cadre d'un dictionnaire théorique. Il s'agit en fait d'œuvrer dans le sens de l'organisation des entrées dont les éléments proéminents, à savoir les informations d'ordre cognitif, sont celles qui apparaissent dans les travaux de R.Jackendoff (1983), E.Rosch (1978),

G.Lakoff (1987), R.Langacker (1987), J.P.Desclès (1994,1998), G.Kleiber (1990), D.Geeraerts (1985, 1990), et d'autres. Nous avons présenté des arguments en faveur de l'hypothèse de la structuration prototypique de l'information sémantique des définitions. Ce qui permet de mettre en place des définitions naturelles qui prennent en compte les spécificités culturelles d'une communauté. ■

Annexe

Mot-entrée (M 120) : **Kathib** (mensonge)

A- Zone de la représentation cognitive

I- structure conceptuelle

a)- perception : -chay'-un mujarrad-un (chose abstraite)

b)-catégorisation :

- M ∈ maqûlat-i l-'akhlâq-i (catégorie de la morale)
- M ∈ maqûlat-u l-'ism-i (catégorie nominale)

c)prototype : kathib-u l-qawl-i (mensonge de la parole)

d) Attributs du PR : qawl-un khâti'-un, li t-tadhlîl-i ᶜan qasd-in. (énoncé faux, diffusé avec l'intention de tromper).

e) Domaines cognitifs : domaines associés cognitivement au concept kathib

- ☐ al ᶜayn (l'œil) : kathibu l ᶜayn-i
- ☐ as-samᶜ (l'ouie): kathibu s-samᶜ-i
- ☐ al-lisân (la langue) : kathib-u l-qawl-i
- ☐ az-zann (la croyance) : kathib-u z-zann-i
- ☐ an-niyya (l'intention) : : kathib-un abyadh-un

f) domaines d'expérience :

- ❒ ad-dîn (la religion): al kathib-u mathmûm-un (le mensonge est un péché) ;
- ❒ al-mujtamaᶜu (la société) : al-kathibu yufsid-u l-ᶜalâqât-i l-ijtimâᶜiyyat-i (le mensonge entrave les relations sociales entre les individus) ;
  -al kathib-u l-'abyadh-u yuslihu l-khilâf-a (le mensonge blanc réconcilie le différent)
- ❒ al-fann-u (l'art) : -al-kathib-u fi l-funûn-i mâchrûᶜ-un (le mensonge en art est licite)
  -al-kathib-u fi l-funûn-i yusammâ khayâl-an (le mensonge en art s'appelle "fiction").

II- Structure sémantique

a) ❖ S1 : qawl-un 'aw zann-un khâti-'un (dire ou croyance faux);
S2 : dhid-u l-haqîqat-i (le contraire de la vérité)

b) ❒ Relations sémantiques

-Hyponymes :
- ❒ tazwîr (falsification)
- ❒ 'ihtiyâl (escroquerie)
- ❒ khayâl (fiction)

Textes en Français

- ❒ wahm (illusion)
- ❒ etc.

-antonymes : ❒ haqîqa (vérité)

-synonymes ❒ 'ichâ^{c}a (rumeur)

❒ hathayân (divagation), etc.

B- Zone de la représentation linguistique.

a) Structure syntaxique (SNC)

- ■ al-kullu yakrahu l-kathîb-a.

-Tout le monde-NOM détester-INACC le mensonge-ACCUS.

-'Tout le monde déteste le mensonge.'

b) Domaine dérivationnel de M

- M Dérivé : Kathib est dérivé du verbe Kathiba (mentir) ;
- cf. Règle dérivationnelle des noms qui ont la structure fa^{c}il dans le fichier mémoriel.

C- Zone de l'exemplification

a) ○ -al Kathib-u yuwallidu l-machâkil-a.

-Le mensonge-NOM générer-INACC les problèmes- ACCUS

-"le mensonge génère les problèmes".

b) ○ - al Kathib-u min sifât-i l-munâfiq-i.

-Le mensonge-NOM de propriété-OBL l'hypocrite-OBL.

-"Le mensonge est une propriété de l'hypocrite".

D- Zone des unités culturelles

a) Métaphore

b) Stéréotype : - (al Kathib-u l-'abyadh-u mahmûd-un.

- Le mensonge blanc est apprécié.

c) Citations.

Notes:

(1) Encore faut-il préciser que la psychologie cognitive est une partie de la psychologie générale. Une telle imbrication des sciences dans les recherches d'ordre cognitif montre la richesse de ce domaine. D'où la promesse d'études diversifiées des mêmes phénomènes.

(2) Le système de catégorisation revêt une importance capitale dans les projets de rénovation du dictionnaire et de définition lexicologique moderne. Nous nous limitons dans ce travail à la catégorisation chez E.Rosch (1978), vu l'importance de la théorie de cette dernière dans le développement de la sémantique lexicale en général et de la sémantique cognitive en particulier.

(3) Le caractère hétérogène et variable de la compétence lexicale peut être observé à deux niveaux : (i) le niveau sociolinguistique : le lexique se présente en tant qu'objet socialement diversifié à cause de la variété des vocabulaires (techniques, littéraires, professionnels, etc), (ii) au niveau psycholinguistique : la compétence lexicale ne peut être stable ni socialement ni individuellement. En fait, le "stock lexical" change d'une personne à l'autre, l'âge est également un facteur déterminant de la quantité et

de la qualité du lexique d'une personne (cf. D.Corbin, 1987 : 49-50). En outre, différentes capacités sont mobilisées par les locuteurs pour la reconnaissance des mots.

(4) Aux catégories abstraites correspondent en langue les mots abstrais et aux catégories évaluatives correspondent les adjectifs. Quant aux catégories propositionnelles, elles désignent les verbes.

(5) La synonymie par similitude avec PR est la relation selon laquelle il y a une quasi identité entre les exemplaires d'une même catégorie. Nous concevons cette relation du point de vue cognitif et non du point de vue lexico-sémantique.

(6) Mel'cuk (1984) a proposé un dictionnaire explicatif et combinatoire qui est le correspondant empirique de la théorie sens-texte .

(7) En fait, cette zone comprend les emplois des mots dans le cadre des phrases extraites des différents genres de textes.

(8) Dans le cadre de la théorie structurale, les problèmes de la sémantique lexicale sont étroitement liés à la forme linguistique, tandis que la grammaire générative, qui s'assigne des objectifs restreints, n'accorde pas de crédit aux faits d'ordre sémantiques. J.Rey-Debove (1976 : 173) constate que la sémantique lexicale doit chercher ses fondements en dehors de la théorie générative, alors que D.Kayser (1997) la conçoit comme étant prioritairement rattachée à la logique et plus précisément à la relation d'inférence (le sens d'un mot s'exprime d'abord par les inférences qu'il autorise).

(9) Pour ce qui est de la "division sociale du travail linguistique" qui importe peu ici, l'auteur soutient que "ce principe organise la distribution des connaissances sémantiques de la même communauté. L'homme moyen n'a pas besoin de connaissances encyclopédiques exhaustives et spécialisées (...). Pour que la communication, dans une communauté linguistique, se déroule sans problèmes, il suffit qu'il y ait un nombre limité de spécialistes sur des terrains différents, auxquels la communauté peut se référer pour apprendre une signification exacte (spécialisée, encyclopédique) des mots" (cf. D.Geeraerts, 1985:29).

(10) Chez des lexicologues français, B.Pottier (1964), J.Rey-Debove (1971) et R.Martin (1978), les notions de classème, de genre, de définisseur générique et d'incluant sont assez proches de la notion de marqueur (cf. références bibliographiques in F.M.Teichroew, 1989b :69-71).

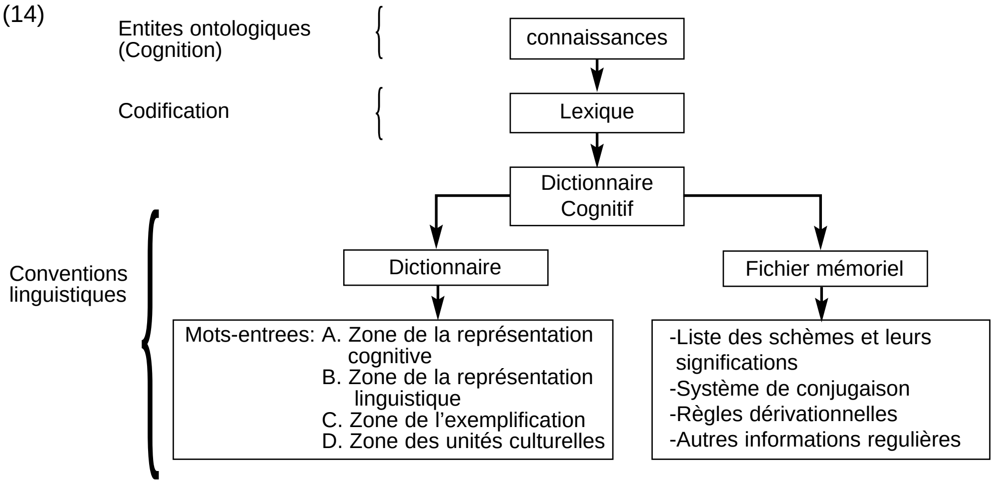
(11) Pour une discussion des aspects culturels et stéréotypiques des définitions, (cf. F.M.Teichroew, 1989 : 65 et ss).

(12) La distinction spécialiste-profane mérite d'être examinée sur le plan sociologique, car elle n'est pas aussi nette dans les sociétés caractérisées par l'hétérogénéité de ses membres et ses classes. Certes, " il est parfois difficile de distinguer ce qui appartient à la connaissance commune de ce qui est scientifique pur" (cf. F.M.Teichroew, op.cit, p.65).

(13) Remarquons que tout prototype appartient au niveau base du lexique, il ne peut donc faire partie du niveau superordonné ou subordonné.

Textes en Français

(14)



Références bibliographiques

CORBIN, D., (1987), *Morphologie dérivationnelle et structuration du lexique* , Vol. **I**, Mase Niemeyer Verlûg.Tubingen.

DESCLES, J.P, et al., (1998), “Sémantique cognitive de l'action, 1 : contexte théorique”, *Langages*, no 132, pp.28-48

DUBOIS, J.,(1981), “Dictionnaire et syntaxe”, in *Lexique*, no 2, pp.85-88.

DUBOIS, D.,(1993), éd., *Sémantique et cognition*, CNRS.

DUBOIS, D.,(1993a), “Les catégories sémantiques “naturelles” : prototype et typicalité”, in Dubois, D. éd., *Sémantique et cognition*, CNRS, pp.15-27.

DUBOIS, D.,(1993b) “Catégorisation et cognition : 10 ans après, une évaluation des concepts de Rosch”, in Dubois, D., éd., *Sémantique et cognition*, CNRS, pp.31-54.

EL AKHDAR, B., (1988), *Lexique arabe : vers une grammaire dérivationnelle*, Okad, Rabat.

EL KHATTAB, D. (1990), *Les verbes causatifs en arabe : aspects morphologiques et sémantiques*, Thèse de 3eme cycle, Faculté des Lettres, Rabat.

ELNITSKY, L., (1984), “Représentation d'un article de dictionnaire (lexème) et d'un superarticle (vocable)”, in Mel'cuk, éd. 1984, pp.17-25

ECO, U. (1988), *Le signe*, éditions Labor, Bruxelles.

FRADIN, B. et J.M.MARANDIN.,(1979), “Autour de la définition : de la lexicographie à la sémantique”, in *Langue française*, no 43, pp.60-83.

GEERAERTS, D., (1985), “Les données stéréotypiques, prototypiques et encyclopédiques dans le dictionnaire”, in *Cahiers de lexicologie*, 1985-1, no 46, pp.25-40.

GEERAERTS, D., (1990) , “The Lexicographical Treatment of Prototypical Polysemy”, in Savas, L. Tsohatzidis, éd. : *Meanings and Prototypes : Studies in Linguistic Categorization*, London, New York, Routledge, pp.195-210.

GEERAERTS, D.,(1991), “La grammaire cognitive et l'histoire de la sémantique lexicale”, in *Communications*, no 53, pp.17-50.

GIVON, T.,(1986), “Prototypes : beetwen Plato and Wittgenstein”, In Craig, C., (éds), *Noun Classes and Categorization*, Amsterdam, John Benjamin, pp.77-102.

HANKS, P., (1994), “Linguistic Norms and Pragmatic Exploitations or Why Lexicographers need Prototype Theory, and vice versa”, in Kiefer, F., Kiss, G. and Pajzs (eds.), Papers in *Computational Lexicography* : Complex 94, Budapest.

JACKENDOFF, R., (1983), *Semantics and Cognition*, Cambridge, Massachussetts MIT Press.

Textes en Français

JACKENDOFF, R., (1992), *Languages of the Mind : Essays on Mental representation*, Cambridge, Massachussets, The MIT Press, London, England.
KATZ, J.J,(1971), *La philosophie du langage*, tr.fr., 1976, Payot.
KAYSER, D.,(1997), “La sémantique lexicale est d’abord inférentielle” in *Langue française* n 113, pp. 92-106.
KLEIBER, G., (1990), *La sémantique du prototype*. Catégories et sens lexical, PUF.
LAKOFF, G. & M. JOHNSON, (1980), *Metaphors We Live By*, tr.fr. 1985, “Les métaphores dans la vie quotidienne”, Minuit, Paris.
LANGACKER, R. (1987), *Foundations of Cognitive Grammar*, vol.1 : Theoretical Prerequisites, Standford, *California, Standford University Press*.
LE NY, J.F., (1989), Science cognitive et compréhension du langage, PUF.
LYONS, J., (1977 I), *Semantics*, 2vols. Cambridge University Press. London & NewYork, tr.fr.vol.1 : “Eléments de sémantique”,1978, Larousse, Paris.
LYONS, J., (1983), Language, *Meaning and Context*, Fontana Paperbacks.
MARTIN, R., (1993), “Typicité et sens des mots”, in : Dubois, D., éd., *Sémantique et cognition*, CNRS, pp.151-159.
MEL’CUK, I., (1984), *Dictionnaire explicatif et combinatoire du français contemporain*, Les presses de l’université de Montréal, Canada.
MILLER,G.A. et JOHNSON-LAIRD, P.N. (1976), *Language and Perception*, Cambridge, University Press.
PUTNAM, H., (1970), “La sémantique est-elle possible” tr.fr.,1990, in Chaurand, J. et F. Mazière, éds., *La Définition*, pp.292-304.
RASTIER, F., (1987), *Sémantique interprétative*, PUF.
RASTIER, F., (1991), *Sémantique et recherches cognitives*, PUF.
RASTIER, F., (1993a), “Catégorisation, typicalité et lexicologie”, in Dubois, D. éd., *Sémantique et cognition*, CNRS, pp.259-277.
RASTIER, F., (1993b), “La sémantique cognitive : éléments d’histoire et d’épistémologie”, in Nehrlich, B. éd., *Histoire, épistémologie, langage*, XI, 1, pp. 153-187.
RASTIER, F., (1996), “Problématique du signe et du texte”, *Intellectica*, 23, pp. 11-53.
REY-DEBOVE, J., (1976), “Problèmes de sémantique lexicale”, in B.Pottier, éd. *Sémantique et logique*, pp.167-181.
REY-DEBOVE, J., (1971), *Etude linguistique et sémiotique des dictionnaires français contemporains*, Mouton, The hague, Paris.
ROBERT, P., (1985), *Le Petit Robert, dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française*, les dictionnaires Robert, Paris.
ROSCH, E., (1978), “Human Categorization”, In N.WARREN, (éd.), *Advances in cross-Cultural Psychology*, Vol. I, London , Academic Press.
PUTNAM, H., (1975), *Mind,Language and Reality*, Cambridge University Press
SPELBER, D., et WILSON, D., (1986), tr.fr. 1989, *La pertinence : communication et cognition*, Minuit.
TAIFI, M., (2000), *Sémantique linguistique : Référence, Prédication et Modalité*, Publications de la Faculté des Lettres et des Sciences Humaines, Dhar El Mehraz, Fès.
TEICHROEW, MELKA, F.J., (1989a), *Les notions de réception et de production dans le domaine lexical et sémantique*. , Publications universitaires européennes XXI / 72,Peter Lang, Ultrecht, Netherland.
TEICHROEW, MELKA, F.J., (1989b), “Remarques sur le stéréotype et le marqueur dans la théorie sémantique”, Cahiers de lexicologie, II, pp.61-78
THEISSEN, A., (1997), *Choix du nom en discours*, Librairie Droz, S.A, Genève
VERKUYL, H.J., (1994), “Knowledge representation in dictionaries”, in Keynote lecture 6th Euralex International Congress Amsterdam, 1-26. Amsterdam, ms.
VERKUYL, H.J., (1998), “Stereotyping, Prototyping and Figurative Use : towards a proper semantic analysis”, Utrecht Institute of Linguistics, OTS, OIL OTS, Working paper.
WIERZBICKA, A.,(1985), Lexicography and Conceptual analysis, Koroma, An Arbor.

Victor Hugo
Et la modernisation de la poésie Arabe

Mohamed KOUBAA *

Ce titre peut paraître étrange, surtout quand on sait que Victor Hugo ne s'est pas rendu en Orient comme Chateaubriand, Lamartine et bien d'autres romantiques, et qu'il n'a pas-non plus- étudié la langue Arabe. Cependant, nous pensons qu'il a exercé une influence indéniable sur nombre de pionniers du réformisme arabe , qui ont appelé à la rénovation de la poésie arabe, afin qu'elle soit une "poésie moderne" et qu'elle se débarrasse de son "archaïsme" qui n'est plus alors de mise à leurs yeux. Il va sans dire que notre dessein n'est pas de retracer l'histoire de ce mouvement lancé par des intellectuels et des critiques littéraires arabes dès la fin du 19ème siècle, ni de traiter des circonstances qui ont abouti à la remise en question des valeurs - tant littéraires que sociales- qui prévalaient dans la société arabo-islamique. Toutefois, il n'est pas superflu de rappeler que le contact direct entre l' orient et l'occident, qui a commencé au 18ème siècle et qui s'est concrétisé par la campagne d'Egypte par Bonaparte , a bouleversé la quiétude dans laquelle se complaisaient les sociétés arabes et ébranlé la confiance qu'elles avaient en leurs valeurs. En effet, ces contacts ont été le point de départ des premiers constats de l'incapacité du modèle classique et traditionnel de la culture arabe en général à exprimer les nouvelles idées et les nouvelles valeurs qui ont fait leur entrée dans le monde arabe. Ainsi, se dessina, peu à peu, un mouvement appelant à réformer les différents domaines de la vie intellectuelle. C'est au sein de ce mouvement réformiste aussi que vont apparaître les premières tentatives pour forger un modèle de poésie différent du modèle classique.

Les efforts fournis par des intellectuels et des lettrés syro-libanais surtout, se sont concentrés sur deux axes : d'une part, démontrer que le modèle poétique classique est un modèle dépassé, parce que sclérosé, et d'autre part, présenter d'autres modèles de poésies qui ont pu évoluer à travers les siècles et qui n'ont pas perdu leur force d'expression.

La dernière décennie du 19ème siècle et la première décennie du 20ème, ont été une période qui a connu un foisonnement d'articles parus dans différentes revues littéraires qui servaient de tribunes aux hérauts d'un classicisme rénové, prenant pour modèles les grands poètes classiques, autant qu'aux chantres d'une modernisation poétique qui tourne le dos aux modèles surannés d'une poésie arabe qui n'en est plus une à leurs yeux.

C'est dans ce cadre général qu'ont été publiés des articles appelant à se tourner vers le modèle poétique occidental en général (et français ou anglais en particulier) à explorer un fond poétique très peu connu dans les milieux culturels arabes. Cette tâche à été celle des premiers bilingues et trilingues syro-libanais formés dans les écoles des missionnaires qui étaient organisées selon le modèle europeén. Ils ont œuvré à parler de la poésie d'une manière différente de celle répandue dans les ouvrages classiques "d'art poétique" . Le but qu'ils poursuivaient était de démontrer qu'on ne peut plus continuer à suivre les normes classiques, aussi bien dans les thèmes poétiques que dans les formes, jugés trop figées pour permettre une

* Université de la Manouba

expression poétique spontanée, sincère et reflétant les préoccupations de poètes vivant dans une époque en plein changement. Le corollaire de cette démonstration est évidemment de pousser les poètes à revoir certaines de leurs convictions poétiques, et à chercher des modèles d'expression répondant aux exigences d'une époque qui n'a plus que de faibles relations avec les temps glorieux de la poésie Arabe.

Si certains articles(1) se sont limités à essayer de redéfinir la poésie, en se référant à quelques philosophes tels que Avicennes ou Averroès et non aux grands noms de la critique poétique arabe, d'autres ont choisi de parler de la poésie européenne, d'en présenter les grands thèmes et les principales caractéristiques prosodiques. Toutefois il faut noter que les auteurs de ces articles avaient quelques points communs dont notamment l'effort qu'ils ont fourni pour insister sur le rôle des sentiments et de l'imagination dans l'expression poétique au détriment des moyens de cette expression (surtout au niveau de la métrique et de la prosodie).

Dans leurs articles, ces auteurs ne prennent que rarement pour référence les grands poètes de l'âge d'or de la poésie arabe. Les modèles qu'ils considèrent dignes d'être adoptés désormais pour insuffler un sang nouveau dans la poésie arabe appartiennent à la rive nord de la Méditerranée et à l'Europe en général. L'un des premiers modèles mis en valeur et loué pour les efforts qu'il a déployés afin de moderniser la pratique poétique et d'ouvrir de nouveaux horizons à l'expression poétique a été Victor Hugo . En effet, dès 1897, trois articles sont publiés en ce sens par Najib Haddad, un lettré syro - libanais (1868-1899) dans la revue Al Bayan qui paraissait au Caire. L'auteur s'est proposé de comparer la poésie arabe à la poésie européenne, tant au niveau des thèmes poétiques qu'au niveau de la prosodie. Le but de cette comparaison était de montrer que la poésie européenne, à la différence de la poésie arabe, a pu évoluer à travers les siècles pour s'adapter aux changements des sociétés européennes. L'auteur considère que l'évolution de la poésie est inhérente à l'évolution de la société. Si cette idée était répandue dans les milieux littéraires français, comme la mentionne Anne Ubersfeld dans l'introduction de "Cromwell(2)", elle n'était même pas pensable ou acceptable dans une société arabe où on avait l'habitude de vénérer les modèles classiques de la poésie, considérés comme le summum (somme et sommet) de la création poétique. Cette idée que la littérature est l'expression de l'évolution de la société a été appuyée par l'auteur en référence à ce qu'a écrit Victor Hugo. C'est, à notre connaissance, le premier article écrit en langue arabe qui se réfère explicitement à Victor Hugo : en effet l'auteur déclare qu'il va "traiter de l'origine de la poésie, de son évolution et des différents changements qu'elle a connus à travers les siècles "en traduisant ce que Victor Hugo a écrit". Toutefois, il ne précise pas de quel ouvrage il a extrait les paragraphes qu'il a traduits. Mais en regardant de près, l'on peut voir qu'il s'est référé à la Préface de Cromwell, cette "carte du voyage poétique", publiée en décembre 1827. Cette référence directe et explicite à un poète non arabe est d'une grande importance, à une époque où les Arabes se montraient encore fiers de leur patrimoine poétique, si fiers que la poésie des autres nations ne comptait guère pour eux, car considérée comme d'essence inférieure puisqu'elle n'a pas en l'honneur d'être écrite dans la langue du Coran.

Cependant, cette référence à Victor Hugo, indépendamment de la qualité de la traduction et du nombre de paragraphes traduits, est très significative : elle dénote un début de changement du code de référence dans la culture arabe moderne en général, et dans le domaine littéraire en particulier. Ce changement du code de référence est annonciateur d'une prise de conscience chez les intellectuels arabes qui les incite à revoir l'attitude longtemps défendue par les critiques classiques et les gardiens du modèle classique, à savoir que la poésie arabe ne peut être égalée par aucune autre, fût elle celle d'Homère , passé presque sous silence par les traducteurs arabo- musulmans du patrimoine grec. C'est peut-être dans cet esprit que Najib Haddad continue tout au long de ses trois articles de parler de la poésie française (surtout) pour en présenter la prosodie et les thèmes qu'il considère récurrents, tout en insistant sur les facteurs qui ont contribué à son évolution et à son

Textes en Français

adaptation aux différentes époques.

Ainsi, à travers quelques unes des idées de Victor Hugo dans la Préface de Cromwell, l'auteur lance implicitement un appel visant à pousser les jeunes poètes à ne pas se confiner dans la poésie arabe, à connaître la poésie européenne et à l'imiter, puisqu'elle est synonyme de vitalité et de modernité. Ces articles montrent à l'évidence, la place de Victor Hugo et des idées qu'il a développées - notamment dans la Préface de Cromwell dans le mouvement pour la modernisation de la poésie arabe depuis la fin du 19ème siècle.

Les articles de Najib Haddad furent suivis, cinq ans plus tard, c.à.d en 1902, par une série d'autres articles publiés à l'occasion du centenaire de Victor Hugo, dans la revue al Hital de Jurgi Zaydan, l'une des figures du modernisme dans le monde arabe. Ces articles sont dus à Mohamed Rouhi EL Khalidi (1864-1913), palestinien originaire de Jérusalem, qui était à l'époque consul général du Sultan Ottoman à Bordeaux. Ces articles ont été ensuite réunis en 1904 dans un volume de 300 pages in 8ème , sous un titre donné par l'éditeur lui-même. Ce titre est : "Histoire des littératures". Mais l'auteur a écrit une brève introduction en langue française (1906) à la deuxième éditions où il "s'excuse auprès du lecteur", parce qu'il "n'a jamais pensé à se donner une tâche si lourde. Il a écrit seulement des mélanges historiques littéraires et il les a fait paraître sous le titre de : Etudes sur Victor Hugo et sur la littérature chez les Européens et chez les Arabes" . Par ailleurs, l'auteur déclare qu' "en publiant ce recueil en 1902-1903 dans la revue al Hilal [il] a voulu prendre part à la manifestation littéraire qui s'est produite dans le monde civilisé à l'occasion du centenaires du grand poète(...) L'auteur a eu d'autres buts encore : c'est de propager les idées modernes parmi ses coreligionnaires et tous les lecteurs de la langue du Coran, et de donner aux jeunes poètes arabes une idée précise de la littérature française en particulier et des littératures européennes (...) en général. Enfin, il a voulu faire connaître aux écrivains orientaux de la nouvelle génération les différents genres et les multiples sujets que peut traiter un poète moderne".

Ce volume est intéressant à plus d'un titre: en effet, outre le fait que c'est la 1ère fois qu'on entreprend en langue arabe de célébrer le centenaire d'un poète, qui -plus est- est un poète non arabe, il est bon de rappeler que l'auteur a choisi d'écrire dans un style "clair, précis et accessible à la masse des demi-lettrés sortis des écoles d'orient organisées à l'Européenne" et non en prose rimée, car il est superflu de le "faire briller par un vain luxe de mots inutiles" . Il va sans dire que la volonté de l'auteur de voir les idées de Victor Hugo se répandre parmi les lettrés arabes est incontestable.

L'auteur a commencé son livre par un compte rendu des festivités organisées au Panthéon à Paris au début de 1902, pour célébrer le centenaire de Hugo. Ce compte rendu -écrit dans un style laudatif, semble être un prologue au premier chapitre (18 pages) où il a donné une chronologie de la vie du poète. El Khalidi paraît bien informé en parlant de trois étapes dans la vie de Hugo : la première va de sa naissance en 1802 jusqu'à sa fuite et son exil en 1852 , la deuxième étape couvre la période de son exil (1852-1870), et la troisième étape est celle de sa vieillesse (1870-1885). Ce n'est pas tellement les éléments biographiques qui retiennent l'attention, à notre sens, mais c'est surtout les commentaires de l'auteur et les jugements qu'il porte sur l'œuvre de Hugo tout au long de ce chapitre biographique. Ainsi, l'auteur à voulu dès ce premier chapitre, insister sur l'importance de la Préface de Cromwell d'une part, et sur Hernani de l'autre. Importance due , à son avis , aux conceptions littéraires novatrices de Hugo, qui vont à l'encontre des idées du classicisme et qui ont pu rallier un grand nombre d'hommes de lettres tels que Vigny Sainte - Beuve, A. Dumas, Boulanger , Lamartine et bien d'autres. Sans entrer dans les détails des commentaires faits par Al Khalidi sur l'œuvre de Hugo, car cela est du ressort des spécialistes des études hugoliennes, l'on peut toutefois mentionner que l'auteur à essayé de "résumer l'histoire de la littérature arabe et de parler de la conquête musulmane en Europe afin de prouver l'influence de la littérature arabe sur les littératures européennes du moyen âge".

Puis il a parlé succinctement des grands événements historiques qui ont marqué la France et l'Espagne du 8ème au 16ème siècles, en insistant sur les faits marquants

de l'histoire littérature et en citant les grands noms du classicisme français. Il a présenté ensuite les grandes idées du romantisme allemand , le rôle de Mme de Staël et de Chateaubriand dans la diffusion de ces idées dans la littérature française au début du 19ème siècle. Il développe, enfin, la différence qui existe entre l'Ecole classique et l'Ecole Romantique. Cependant, il faut signaler que ce panorama n'occupe que la moitié de l'ouvrage. Quant à l'autre moitié (p.p. 3159-300), elle est réservée à l'œuvre de Victor Hugo, comme si la première partie n'était que l'introduction nécessaire à comprendre la place que le poète français occupe dans l'histoire des littératures en général, et de la littérature française en particulier.

Ainsi, ce qui retiendra notre attention, c'est surtout les remarques que l'auteur de temps à autre fait, sous forme de digressions ou d'appels , afin d'inciter les jeunes poètes et lettrés arabes à ne point se cantonner dans la littérature arabe et à s'ouvrir aux différentes littératures, car cette ouverture est la condition indispensable à la vitalité et à la modernisation de la poésie arabe. C'est sans ambages que l'auteur déclare à la page 52 que la connaissance de l'histoire des littératures étrangères et notamment de celles des pays civilisés - est , pour les jeunes générations arabes une nécessité, pour qu'elles puissent saisir l'essence de la poésie, les conceptions poétiques, les thèmes et les formes d'expression. La méconnaissance de ces littératures est un handicap insurmontable à une écriture moderne, car les belles lettres, la poésie qui sonde les profondeurs de l'âme ne sont pas l'apanage de la seule littérature arabe. Mieux encore, le degré d'expressivité d'une poésie est-à ses yeux- tributaire du degré de civilisation atteint par la nation à laquelle elle appartient. Ces affirmations nous semblent être un grand coup de pioche dans l'édifice de la poésie arabe classique, seule poésie digne de ce nom chez les classiques et leurs défenseurs modernes. Elle sont aussi des balises sur la voie de la modernisation de la poésie arabe qui devrait, désormais, se départir de ses complexes de supériorité. Elles sont, par ailleurs, un appel implicite à une certaine relativisation des jugements absolus et définitifs concernant les poésies étrangères. Considérer les poètes non arabes comme capables d'écrire une vraie poésie aboutit à une révision de l'ordre poétique établi, pousse à la recherche d'une nouvelle définition de la poésie et de nouveaux modèles poétiques. C'est là que l'on peut percevoir l'importance de Hugo qui sera la grande référence de Khalidi, son guide et pour lui le modèle inégalé et inégalable. C'est peut-être cela qui explique le fait que l'auteur réserve plus de la moitié de son ouvrage à l'œuvre hugolienne, en insistant sur la poésie de Hugo beaucoup plus que sur ses écrits en prose.

L'intention de l'auteur est donc claire, sa démarche aussi : le seul moyen de rénover la poésie arabe est de regarder du coté de la poésie européenne et notamment la poésie romantique dont le modèle le plus parfait à ses yeux est Victor Hugo. Pour convaincre les plus réticents parmi ses lecteurs arabes ou ceux qui s'opposeraient à ses idées , il suit la même démarche que les autres pionniers du réformisme arabe : Les poésies européennes ont longtemps puisé dans la poésie arabe ; les odes et ballades, par exemple, ne sont pour lui que le fruit du contact des Européens avec la poésie arabe par le biais de l'Espagne et du midi de la France. Il n'y a donc aucun mal à prendre de nos jours cette poésie européenne pour modèle afin de moderniser la poésie arabe et la tirer d'une léthargie séculaire. Cependant , le chemin poétique qu'il faut prendre est bien le chemin des romantiques, par ce qu'il est le fruit des grands changements survenus en Europe en général et en France en particulier, suite à la révolution française. D'ailleurs, Al Khalidi semble dresser un parallélisme entre ces changements et ceux que connaissait alors le monde arabe. Il en conclut que tout changement dans les modes de vie doit entraîner des changements dans les manières de voir et donc de s'exprimer. Ainsi, les modes d'expression littéraire, dont la poésie, ne peuvent en aucun cas continuer à être ce qu'ils étaient auparavant. Toutefois, si l'on essaie de suivre la logique de l'auteur, on se rendra vite compte que le but qu'il poursuivait était de montrer que Victor Hugo était bien l'aboutissement d'une nouvelle voie dans la création littéraire, commencée par Shakespeare en Angleterre, continuée par les romantiques allemands, introduite en

France par Mme de Staël et consacrée par Chateaubriand . Pour expliquer l'importance accordée à Victor Hugo , l'auteur émet une opinion qui n'est pas étrangère aux idées de Théophile Gautier dans son "histoire du Romantisme", à savoir que toute une génération attendait une sorte de messie qui la délivrerait de la gangue du classicisme, représentée par l'art Poétique de Boileau, pour retrouver une liberté d'expression qui ferait écho à la prise de la Bastille. Victor Hugo fût ce messie et fût considéré comme le chef de file des modernistes, tant pour son génie que pour les idées qu'il a développées dans ses écrits ou pour ses prouesses poétiques dont l'auteur à longuement parlé, comme pour montrer aux jeunes poètes arabes , la voie qu'il faut suivre dans la création poétique originale et moderne.

C'est, peut-être, dans cet ordre d'idées que l'auteur entreprend de donner un long résumé de la Préface de Cromwell. En effet, cette Préface semble être l'illustration de l'idée qu'il voulait développer et propager parmi les lettrés arabes, à savoir que toute époque génère un type de poésie différent de celui de l'époque précédente. Ainsi, continuer au 20ème siècle et en Europe d'écrire une poésie épique n'a plus de sens de même que continuer d'écrire une poésie arabe selon le modèle antéislamique ou selon les modèles de l'époque Abbasside n'est plus de mise.

La place de choix accordée par Khalidi à la préface de Cromwell montre la prédilection que l'auteur avait pour les idées qui y sont développées, idées faites de révolte contre les systèmes poétiques qui ont abouti à l'imitation, de refus des codes établis qui engendrent des impressions monotones et des reflets qui ne valent point les lumières. Si Hugo s'est élevé contre un ordre littéraire établi pour s'en libérer et délivrer l'expression poétique du carcan de l'Art Poétique, c'est pour indiquer le chemin à suivre aux jeunes poètes, et pour ouvrir la voie à une nouvelle poésie où chaque poète serait "un astre générateur" et non "un satellite qui se traîne sans cesse dans le même cercle" (3) . Par là, nous voyons que Victor Hugo a été comme la pierre angulaire de l'argumentation d'Al Khalidi pour convaincre de la nécessité de ne plus suivre les modèles classiques d'une part, et pour montrer, d'autre part, la voie d'une authentique création poétique moderne et répondant aux attentes de lecteurs dont le mode de vie et de penser est bien différent de celui de leurs ancêtres. Cette voie est, pour l'auteur, la voie romantique. Ceci le conduit à parler des principaux thèmes développées par les romantiques, en insistant sur l'importance qu'ils accordaient aux sentiments, au rêve, à l'imagination créatrice, au génie du poète etc.... Toutes ces idées sont développées dans l'œuvre de Hugo. Mieux encore, Hugo a changé le système de versification , a écrit des alexandrins sans respecter la césure à la fin du sixième pied, des poèmes où les vers n'ont pas tous le même nombre de pieds, partant de l'idée que la poésie n'est pas dans la forme. Il est significatif, à notre avis, de voir Al Khalidi s'attarder sur le coté prosodique, car c'est l'un des éléments récurrents dans la définition de la poésie chez les critiques de la poésie arabe. Al Khalidi fait sienne aussi l'idée de Hugo qu'il n'a y a point de lexique poétique astreignant. Insister sur l'essence de la poésie et considérer qu'elle est liée au rêve, à l'imagination créatrice, aux sentiments éveillés, à l'Etre, n'occupait pas une place centrale dans la poétique arabe classique. Prendre Victor Hugo pour exemple ne peut que convaincre les jeunes poètes de suivre sa voie et de tourner définitivement le dos aux thèmes poétiques traditionnels, aux formes poétique cultivées pendant de longs siècles et à des expressions considérées comme poétiques à l'exclusion d'autres qui peuvent être pourtant plus poétiques. Aussi voit-on l'auteur mener -sans le dire ouvertement- une bataille visant à faire promouvoir une poésie qui se mesure par son effet et non par ses apparences faites de vaines fioritures et d'inutiles circonvolutions. Le modèle de cette poésie prônée par Al Khalidi se trouve chez Victor Hugo. C'est sans doute ce qui explique que l'auteur met toujours en avant les éléments qui- dans les écrits de Hugo , participent à l'élaboration d'une définition de la poésie, de la fonction du poète et de son statut, comme s'il voulait par là, pousser les jeunes poètes arabes à faire table rase de toutes les idées reçues sur la poésie pour les remplacer par les idées de Hugo.

Ainsi, cet ouvrage écrit par Al Khalidi en 1902-1903, à une époque où les lettrés arabes connaissant la langue française

étaient très peu nombreux, montre à l'évidence l'érudition de son auteur, sa connaissance parfaite de l'œuvre de Hugo, son enthousiasme pour les idées novatrices développées par le chef de file des romantiques français. Par ailleurs, cet ouvrage est bien l'illustration de la volonté d'une grande partie des intellectuels arabes de l'époque, d'introduire dans le monde arabe les idées et valeurs de la modernité, d'inciter les jeunes lettrés à adopter de nouvelles vision littéraires et de nouveaux procédés d'écriture, voire de nouveaux genres littéraires aussi. Cet ouvrage est sans doute le premier à être réservé à un poète français pour mettre en valeur sont rôle de novateur et louer les mérites de son œuvre. Son auteur est sans doute aussi, l'un des premiers à attirer l'attention sur l'importance des poésies européennes nouvelles, et notamment la poésie française romantique. Cette poésie est, pour lui, l'exemple même de la poésie qui a pu se libérer du type ancien de poésie, sans rompre avec l'essence de la poésie. Victor Hugo est -pour lui- l'exemple même du poète qui a pu accomplir cette noble tâche. Il est - de ce fait- digne d'être suivi dans la voie qu'il a tracée c'est peut-être l'une des raisons que l'on peut évoquer pour expliquer le succès de la poésie romantique dans le monde arabe tout au long du premier tiers du 20ème siècle, car cette poésie a été considérée comme la seule voie qui mêne à la modernité poétique d'une part, et d'autre part, car le romantisme a été pour beaucoup d'intellectuels arabes - à notre sens - l'une des réponses à la perplexité qui a secoué leur existence en un temps où toutes les certitudes de la société traditionnelle se sont ébranlées. Le romantisme, pour reprendre l'idée de Georges Gusdorf "a joué un rôle déterminant dans le renouvellement des évidences. [En effet], lorsque s'écroule le paysage traditionnel (...), l'individu, pour assurer sa survie, doit chercher en lui-même une sécurité que l'univers institué ne lui fournit plus"(4).

L'engouement des poètes arabes à traduire les textes de Hugo, à imiter ses poèmes ou à exalter le rôle qu'il a pu avoir dans le renouveau de la poésie française et indirectement dans la poésie arabe aussi, n'est pas près de faiblir. En effet, Victor Hugo reste présent dans l'esprit des poètes arabes contemporains. Je me contenterai de citer en exemple l'un des derniers recueils de poèmes paru à Tunis en Juillet 2002 ; il s'agit de poèmes écrits en langue arabe et traduits an français. En guise de dédicace, le poète Noureddine Sammoud écrit :A Victor Hugo, l'inégalable magicien du verbe et prodigieux génie de la poésie française qui a dominé son siècle, je dédie ces poèmes à l'occasion du bicentenaire de sa naissance".

Nous pensons que l'ouvrage d'Al Khalidi est pour quelque chose dans la pérennité de l'esprit de Hugo dans la poésie arabe moderne et contemporaine. ■

Références bibliographiques

1 Ex : Jabr Dumat : Qu'est ce que la poésie, in : Falsafat al Balagha, Imprimerie ottomane, Baâbda, Liban, 1898.
2 Cromwell, Introduction, Paris, Garnier Flammarion 1968.
3 Hugo, Préface de Cromwell, Paris , Garnier Flamrnarion , 1968. p. 87.
4 G.Gusdorf , l'Homme Romantique, Paris Payot 1984, p p. 318-319).

اللقاء في ثيموتاوس

كمال أبوديب

Rencontre à Timothéus

Kamal Abu-deeb

Traduction: Samira Ben Ammou

1

Quand je t'ai vu à Timothéus
Tu étais seul, aveugle, tu traversais le pont.
J'ignorais si c'était la pitié ou la terreur
Qui me faisait me hâter en direction de la grande horloge,
Là où tu apparus.

C'était la pitié peut-être,
Peut-être aussi la terreur ;
Parce que dans tes ténèbres éternelles
Tu possédais quelque chose que je ne possédais pas.

ا

حين رأيتُكَ في ثيموتاوُسَ
كنتَ وحيداً أعمى، تجتاز الجسرَ
لم أدرِ أكانتِ الشفقةُ أم الرهبَةَ
ما جعلني أهرعُ باتجاه الساعة الكبيره
حيث ظهرتَ أنتَ .

لعلَّها الشفقةُ
بل لعلَّها الرهبةُ
لأنكّ في ظلامك الأزليِّ
كنتَ تملكُ شيئاً لم أكنْ أملكهُ .

2

Tu ne m’as pas regardé, je ne t’ai pas regardé
Alors que nous nous croisions sur le pont.
Nous savions que, lorsque nous atteindrions les deux extrémités lointaines,
Nous aurions passé le point de rencontre, pour l’éternité ;
Tous deux déclinant vers un vide gris,
S’évanouissant tel l’éclat de la lumière sur l’eau,
Cependant
Tu ne m’as pas regardé, je ne t’ai pas regardé,
Parce que je m’étais retourné
Vers où tes yeux profonds me fixaient au travers.

II

لم تنظرْ اليَّ ولم أنظرْ اليكَ
ونحن نتقاطعُ فوق الجسر.
كنَّا نعرف أننا حين نصلُ الطرفين النائيين
نكونُ قد عبرنا نقطةَ اللقاء الى الأبدْ
وكلانا ينحدرُ الى فراغٍ رماديّ
يتلاشى، مثلَ رهرهة الضوء فوق الماءْ .
رغم ذلكَ
لم تنظرْ إليَّ ولم أنظرْ إليكَ
لأنني كنتُ ألتفتُ إلى الوراء
حيث كانت عيناك العميقتان تحدِّقانِ، عَبْري .

3

La résonance de tes pas silencieux
Emplissait le ciel gris.
Plus tu t’éloignais,
Plus leur bruit devenait cristallin et sourd.
J’étais subjugué par tes nobles traits.
Subjugué, j’essayais de me rappeler ;
J’essayais de deviner
J’essayais de...
“Mais pourquoi tes yeux ne m’ont-ils pas regardé ?
Que voyais-tu à travers moi, à l’extrémité lointaine,
De tes yeux éteints,
Alors que tu passais vers d’autres royaumes” ?

J’étais subjugué, j’essayais de deviner, de me rappeler peut-être,
Quand la grande horloge sonna zéro heure
Baissant ses deux mains rouges en direction de l’eau
Et que j’ai remarqué qu’elle était sans aiguilles, numérotée de zéros.

III

كان رنينُ خطواتكَ الصامته
يملأ السماءَ الرماديَّةْ
وكلما ابتعدتَ
ازداد الوقعُ صفاءً وإبهاما.
كنتُ مأخوذاً بملامحكَ النبيلة
مأخوذاً، أحاولُ أن أتذكَّر،
أحاولُ أن أحزرَ،
أحاولُ أن . . . . . .
«ترى لماذا لم تنظرْ عيناك إليَّ ؟
ما الذي كنتَ تبصر، عبري، على الطرف القصيِّ
بعينيكَ المطفأتين
وأنتَ تعبرُ الى ملكوتٍ آخرَ ؟»

كنتُ مأخوذاً أحاولُ أن أحزرَ أو أتذكَّرَ
حين دقَّتِ الساعةُ الكبيرةُ الصِّفْرَ
مُسْدِلةً يديها الحمراوين باتجاه الماء
ولاحظتُ أنها دون عقارب، مُرَقَّمَةٌ بالأصفارْ .

4

Quand je t'ai vu à Timothéus
Tu étais beau et aveugle,
Beau comme les corps des enfants ;
Et te voici, maintenant, ici, à Murcie
Vêtu de tes traits qu'éclaire le chagrin,
T'en allant vers la mort.

IV

حين رأيتكَ في ثيموتاوسْ
كنتَ جميلاً و أعمى،
جميلاً كأجساد الأطفالْ .
وها أنتذا، الآن، هنا في مارْسِيَة
تلبسُ ملامحَكَ المضاءةَ بالأسى
وتتَّجهُ نحوَ الموتْ .

5

Pour la première fois tu te retournes et tu me fixes du regard
Avant d'accomplir le dernier pas.
Pour la première fois tu me bénis avec des mots.
Je sens soudain la rosée tomber à verse sur mon corps
Venue de ton souffle qui s'enfle et qui s'exhale.
Te voici beau, sous l'éclat de la mort,
M'ouvrant tes portes closes.
Je m'assois sous tes beaux yeux,
Subjugué par la résonance de ta noble voix :

“Avant de m'en aller, j'annonce la fin du monde
J'annonce la naissance de ce qui viendra
Et la fin de ce qui s'effacera.
J'annonce la fin du chemin
Et le commencement des pas qui ne sont pas accomplis”.

Soudain ta noble voix me submerge, suave, ordonnant :

“Va dans les rues de Murcie,
Puis va à Timothéus.
Ainsi je t'ordonne d'enseigner :
Celui-ci est l'instant de la rupture et de la colère,

V

للمرَّة الأولى تلتفتُ وتحدِّقُ إليَّ
قبل أن تخطوَ الخطوةَ الأخيرةَ .
للمرَّة الأولى تباركني بالكلماتْ
أشعرُ فجأةً أنَّ الندى يَسَّاقَطُ على جسدي
من أنفاسكَ المتردِّدة .
ها أنتذا، جميلا، مضاءً بالموتْ
تفتحُ لي أبوابكَ المغلقه
أقعدُ تحت عينيكَ الجميلتين
مأخوذاً برنين صوتكَ النبيل :

«قبل أنْ أمضيَ أُعلنُ نهايةَ العالم
أعلنُ ولادةَ الأشياء التي ستأتي
ونهايةَ الأشياء التي ستندثرْ .
أعلنُ نهايةَ الطريق
وبدءَ الخطوات التي لم تُخْطَ».

فجأةً يفيضُ عليَّ صوتُكَ النبيل، آمراً، عذباً :

«إذهبْ إلى أسواقِ مارْسِيَةَ
ثمَّ امْضِ إلى ثيموتاوس .
هكذا آمرُكَ أنْ تُعلِّمْ :
هذه لحظةُ القطيعة والغضبْ

Parce que les derniers temps approchent	لأنَّ الزمن الأخير آتٍ
Et qu'il est trop tard pour restaurer les corps tombés en ruine,	وليس ثمَّةَ مِنْ وقتٍ لترميم الأجساد المتهدِّمة
Trop tard pour étayer le temple ébranlé.	ليس ثمة من وقت لتدعيم الهيكل المتصدع
Sortez de vos cadavres adossés les uns aux autres semblables aux pierres qui chutent,	فلْتخرجوا من جثثكم المتساندةِ كالحجارة المتساقطه
Parce que celui qui ne sort pas de son cadavre	لأنَّ مَنْ لا يخرجُ من جُثته،
Avant que ne l'atteignent les derniers temps,	قبل أنْ يُدركهُ الزمنُ الأخير،
Dans son cadavre demeurera.	في جثته يبقى .
Et ainsi je t'ordonne d'enseigner	وهكذا آمرُكَ أنْ تُعَلِّم
Là où te conduiront tes deux mains ouvertes :	حيثما قادتك يداك المبسوطتان :
En vérité, en vérité je vous le dis : les racines que vous voyez	ألحقَّ الحقَّ أقول لكم : إن الجذور التي ترون
Ne sont pas le passé de l'arbre mais son avenir,	ليست ماضيَ الشجرة بل مستقبلُها
Et la terre que vous labourez	والتربةَ التي تحرثون
N'est pas la dépouille des corps décomposés,	ليست رفات الأجساد المنحلَّة
Mais le pain des bourgeons cuit à pluie, toute de tendresse.	بل خبزُ البراعم الذي ينضجُه المطرُ الحاني .
En vérité, en vérité je vous le dis : l'heure approche	ألحقَّ أقول لكم : إن الساعةَ آتيةٌ
Où plus une feuille ne sera d'aucune utilité pour le tronc	حين لا تُغني عن جذعٍ ورقةٌ
Ni où ne servira à la source trouble	ولا يُجدي النبعَ المعتكر
Que la roche d'où elle jaillit	أنَّ الصخرةَ التي منها يخرجُ
Soit blanche et pure.	صافيةٌ بيضاء .
Voici que j'annonce la mort de la langue	ها أنذا أعلنُ موتَ اللغةِ
Et le commencement de la communication par membres entrelacés ;	وبدءَ التواصل بالأعضاء المتشابكة
Parce que les corps de ceux qui se taisent	لأنَّ أجساد الصامتين
Ne sont pas moins chauds que les corps de ceux qui parlent bien	ليست أقلَّ دفئاً من أجساد المُفَوَّهين
Et parce que les muets qui approchent	ولأنَّ البُكْم الذين يأتون
Prêchent une langue nouvelle.	يُبَشِّرون بلغةٍ جديده .
Ainsi je t'ordonne d'enseigner,	هكذا آمرك أن تعلِّمَ .
Parce que les oreilles ne voient point,	لأنَّ الآذان لا تبصرُ
Que les yeux n'écoutent point.	ولأنَّ الأعين لا تسمع .
6	VI
Voici que tu t'éloignes à travers le pont ;	ها أنتذا تبتعدُ عبر الجسر

La résonance de tes pas imperceptibles
Reflue, telle la marée retournant à la mer.

Voici que tu t'évanouis dans un flamboiement de senteurs,
Comme tiré par le fil de la lumière éteinte
Laissant derrière toi un vide blanc,
Alors que j'essaie de crier ton nom,
Que je te prie de ralentir, que je te supplie de t'arrêter
A l'autre extrémité.

Cependant je n'arrive pas à crier.
Debout, hébété je ne sais plus pourquoi j'essaie de crier.
Je ne connais pas même ton nom.
Je ne me rappelle de toi qu'un vide blanc
Qui passe sur le pont.
Ah ! Je ne me rappelle pas, je ne me rappelle pas...

Cependant je me demande :

Pourquoi ne t'es-tu pas retourné vers moi,
Ne t'es-tu pas retourné une seule fois ?
Pourquoi n'as-tu pas prononcé, prononcé
Un seul mot ?

ورنينُ خطواتكَ الخفيّه
ينحسرُ كالجزْر العائد إلى البحر .

ها أنتذا تتلاشى في لهب الأريجْ
كأنك مسحوبٌ بخيط الضوء المطفأ
تاركاً وراءكَ فراغاً أبيضَ
وأنا أحاولُ أنْ أهتف باسمك،
أستمهلك، أستجديك أن تتوقف
عند النهاية الأخرى .

لكنني أعجزُ عن الصراخْ
أقف مشدوهاً لا أعرف لماذا أحاولُ أن أصرخْ
لا أعرفُ حتى اسْمَكَ
لا أذكرُ منكَ إلا فراغاً أبيضَ
يعبرُ فوق الجسر .
آهِ لا أذكرُ لا أذكر .

لكنني أتساءلُ:

لماذا لم تلتفتْ إليَّ
لم تلتفت إليَّ لفتةً واحدة
لماذا لم تَفُهْ، لم تَفُهْ
بكلمَةْ ؟

❖❖❖

كانون الثاني / ١٩٧٤

Textes en Français

تباريح أخيرة لعينَيْ سِحْرَزادْ

كمال أبوديب

Finale de maux d'amour pour les yeux de Sihrazade

Kamal Abu-deeb

Traduction: Samira Ben Ammou

1-

Quand les oiseaux reviendront à leur nid,
Au printemps languissant
De la terre en couches
Et des matrices pleines ;
Quand viendra la bruine des matins
Revêtant les herbes de la vallée
Et ruisselant sur les lits de roches
Qui sommeillent, bouts de seins levés
Sur le nombril de la montagne ;

Je languirai de toi.

١

حين ترجعُ الطيورُ إلى أعشاشها،
في حنين الربيع إلى ولادة الأرضْ ،
وخصب الأرحامْ ،
وحين يأتي الرذاذُ الصباحيّ
مُسَرْبِلاً حشائشَ الوادي ،
فائضاً على مسارب الصخور
التي تهجعُ مثل حَلَماتٍ مُزْبَئِرَّةْ
فوق سُرَّة الجبلْ

سَأَحنُّ إليكِ .

Je languis de la splendeur de tes lèvres bavardes,	أحنُّ إلى بهاء شفتيك الثرثارتين
Des pas courts dansant dans les galeries du cœur,	وتراقص الخطى القصيرة على رُدُهات القلب
De tes doigts délicats se coulant	وانسياب أناملكِ الأنيقةِ
Dans mes mains	إلى يدي
Lorsque nous passions les sables vers l'eau séductrice,	ونحن نعبر الرمال إلى فتنة الماء
Aux genoux de "Ghabat al Mahaar ",	عند ركبتَيْ « غابة المحار »
Vers la langue des roches qui forment pour les mouettes affamées	ولسانِ الصخور التي تصنع للنوارس الجائعة
Un refuge sur les rivages desséchés.	ملاذٌ في جفاف الشطآنْ .
Je languirai de toi,	سأحنُّ إليكِ
Pareil à un joli poulain	مثل مُهْرٍ جميلٍ
Qui a perdu, dans les labyrinthes d'un désert sans lumière,	أضاع السبيل في متاهات صحراءَ
Le chemin	بلا ضوء
Du sein de sa mère.	إلى ثدي أمِّهْ .
Je languirai de toi	سأحنُّ إليكِ
Et me lamenterai sur ta mort précoce	وأندب موتكِ المبكِّر
Dans les méandres des veines.	في حنايا العروق.
Il se déchaînera sur ce corps flétri,	وستعصفُ بهذا الجسد الذاوي
Semblable à l'œillet à la fin de l'été,	مثل عود قرنفلٍ آخر الصيف
Un désir nostalgique de la nudité de tes seins	صبابةٌ إلى عُرْيِ نهديكِ
Et des tourmentes de questions lacérées	وأعاصيرُ من مِزَق السؤال ،
Et d'un labyrinthe de désarroi.	ومتاهةِ الحيرة .
-"Qui va loin se détourne de toi", me soufflèrent ses lèvres fanées	-« البعدُ جفاءٌ » ، همستْ لي شفتاها الذاويتان ،
Alors que nous buvions sans sucre notre café,	ونحن نرشف قهوتنا المرة ،
Hier, à l'aube automnale sombre.	أمس في دكنة الفجر الخريفيّ .
"Qui va loin se détourne de toi, ô mon enfant", me soufflèrent ses lèvres saintes	« البعدُ جفاءٌ ، يا ولدا » ، همستْ لي شفتاها القدسيتان ،
Alors que ses yeux sombraient dans les replis d'une histoire ancienne.	وعيناها تغيبان في ثنايا حكاية قديمه .
Il se répandait dans mes flancs les présages de la mort	وانهمرتْ في الضلوع نذُرُ الموت .
Et resplendissait ton visage sombre dans la lie au fond.	وائتلق وجهُك الداكنُ في ثمالة القعْر.
- "Plus loin que ceux qui vont loin, elle est, ô mère,	-« وهي على ما هو أقصى من البعد ، يا ما ،
Plus loin que ceux qui, loin, à jamais s'en vont".	أقصى من نأي الراحلين بلا معاد ».
J'entendais des cloches blanches reprendre l'écho	وسمعتُ أجراساً بيضاء تردِّدُ الصدى
Dans les échappées par où l'âme s'envole.	في معابر الروحْ

Textes en Français

- “Se détourner est la mort de l’amour, ô mon enfant”.	– « والجفاءُ موتُ العشق ، يا ولدا ».
Ton joli visage couleur d’ambre tomba	وسقط وجهُك العنبريُّ الجميل
Entre le bord de la poitrine et la paroi tendre du cœur,	بين حافَّة الصدر ولدونة الشِّغاف
Tel un fruit âpre à la fin de la nuit.	مثلَ ثمَرةٍ فجَّةٍ آخر الليل .
Les questions se déchaînent dans les voiles de l’âme :	تعصفُ الأسئلةُ بأشرعة الروح :
Pourquoi ? Comment ? Pour quelle raison ? Est-ce que ? Est-ce qu’elle ?	لماذا؟ كيف ؟ مِمَّ؟ هل؟ أهْيَ ؟
Un déluge de lettres, de sons, de bruissements:	فيضاناً من الحروف والأصوات والأجراس :
- “Rien ne peut expliquer comment finit l’amour”	–« لا شيءَ يقدر أن يفسِّر كيف ينتهي العشق »
Me dit ta voix chaude,	قال لي صوتكِ الدفِء ،
Venant	خارجاً
Des déchirures entre les côtes,	من شقوق الضلوع ،
Là où tu sommeillas docile, énamourée, toutes ces nuits durant,	حيث هَجَعْتِ طيِّعةً ، شَغُوفةً ، كلَّ هذه الليالي
“Rien, ô mon aimé, rien ;	« لا شيءَ يا حبيبي ، لا شيء .
Il est une saison de l’amour, une saison de la mort, ô mon aimé.”	للعشق موسمٌ وللموت موسم ، يا حبيبي » .
Ta voix menue me secoua.	هزَّني صوتكِ الصغير .
Il est une saison de la mort	للموت موسمٌ ، إذن ،
Et te voici	وها أنتِ
En la saison de la mort !	في موسم الموت .
Cependant,	غير أنِّي ،
Je languirai de toi quand les oiseaux reviendront à leur nid	سأحنُّ إليكِ حين ترجع الطيور إلى أعشاشها
Dans le nombril de la vallée	في سُرَّة الوادي ،
Et près des croupes des collines.	وعند أرداف التلال
Qui ont dessiné les lignes de ton corps frêle,	التي رسمَتْ خطوطَ جسمِك النحيل ،
Ici,	هنا ،
Au point gris	في النقطة الرمادية ،
Où les montagnes se heurtent aux fils d’une mort ténue	حيث تصطدم الجبال بخيوط موتٍ رفيع
Qui scintille à travers cet espace d’enfer,	يتلألأ عبر هذا الفضاء الجحيميّ ،
Dégouttant, pareils à une pluie noire,	مقطِّراً ، مثل مطرٍ أسود ،
Ses tragiques labyrinthes :	فجائعَ متاهاته :
Pourquoi ? Comment ? Est-ce qu’elle? Quand ? Vers où ? Est-ce que ?	لماذا ؟ كيف ؟ أهي ؟ متى ؟ إلى أين ؟ هلْ ؟

Est-ce que ?	هلْ ؟
Fredonne l'écho	يُدَنْدِنُ الصدى ،
Se répandant pareil à la sueur de tes seins menus	مُرَقْرِقاً مثلَ عَرَق نهديكِ الصغيرين
Sous ma poitrine	تحت صدري .
2-	**٢**
Maîtresse aguicheuse ;	سيِّدةَ الغُنْجِ ،
Maîtresse de la mort mouchetée des herbes de la mort revêtue de l'anéantissement amer ;	سيدةَ الموت المرقَّط بحشائش الموت، المسَرْبَل بعلقم الفناء .
Maîtresse des jours qui ne seront pas ;	سيدةَ الزمن الذي لن يكون ،
Maîtresse de l'ascension des monts des labyrinthes	سيدةَ المرتقى الى قنَنِ المتاهات ،
Où se faufilent les vipères	حيث تَتَسَلُّ الأفاعي
Dévorant les œufs des oiseaux venus des vallées étroites	تلتهم بيوضَ الطيور الآتية من الفجاج
A la recherche de refuges pour leurs matrices vierges ;	تبحث عن ملاذٍ لأرحامها البكر .
Maîtresse du désarroi, de la séduction et de la splendeur ;	سيدةَ الحيرة والفتنة والبهاء ،
Ton nom brasille aguicheur dans l'alphabet des maux d'amour.	لاْسْمكِ رَهَجُ الغُنْجِ في أبجدية التباريح ،
Ton corps somptueux et menu a	ولجسدكِ المترفِ الصغير
La solennité de la mort dans la fleur de la jeunesse ;	رزانةُ الموت في يناعة الصبا،
Tes lèvres animales ont	ولشفتيك البهيميتين
La séduction de l'ornementation frivole	فتنةُ الزُّخرف اللعوب
Sur les dômes bleues des mosquées	على قباب المساجد الزرقاء
Dans des villes jamais rencontrées sauf au hasard des imaginations vagabondes.	في مُدُنٍ لم تُتَحْ سوى لهوَسِ الخيال .
Maîtresse aguicheuse revêtue de la souplesse de la lumière,	سيدةَ الغنج المسربلةَ بليونة الضوء ،
A l'aube ténue,	في رهافة الفجر
Là où pointent les collines, dans la vallée des mausolées,	عند مُنبلج التلال من وادي المزارات ،
Patrie tu devins quand l'étranger s'est trouvé à jamais sans patrie.	وطناً صِرْتِ حين لم يعد للغريب من وطن .
Patrie tu devins,	وطناً صرْتِ ،
Tu fis aussi tout ce que fait la patrie :	ففعلتِ كلَّ ما يفعلُ الوطنُ :

Un coup frappé dans le dos
Un dans la poitrine
Puis deux là, par où la mort pénètre,
Où tu sommeillas à l'aise et douce toutes ces nuits durant.

طعنةٌ في الظهر ،
طعنةٌ في الصدر ،
ثم طعنتان في موالج الموت –
حيث هَجَعْتِ ، حلوةً ، رَغْدة ، كلَّ هذه الليالْ .

3-

Quand les oiseaux reviendront à leur nid
Au printemps commençant
Mais ne trouveront que débris épars de plantes sèches
Semblables aux cendres des étourneaux migrant vers la mort
Et incendies se déchaînant dans le refuge du cœur,
Comme je t'ai trouvée aujourd'hui
Dans le coin gauche du verre
Après un cycle unique de la saison de l'amour,

Je languirai de toi,
Tel un cadavre languissant d'une tombe
Dans un désert pérenne,
Sombre, tel l'ambre de ton corps.

٣

حين ترجع الطيور إلى أعشاشها
في أوائل الربيع ،
فلا تجد سوى هشيمٍ مُبَعْثَرٍ
مثل رماد الزرازير المهاجرة إلى الموت ،
وحرائقَ تعصفُ عبر موئل القلب ،
مثلما وجدتكِ اليوم ،
في الزاوية اليسرى من الكأس
بعد دورة وحيدة لموسم العشق ،

سأحنُّ إليكِ ،
حنينَ جثةٍ إلى قبر
في عراءٍ أبيدْ
له دُكْنَةُ جسدكِ العنبريّ .

❖❖❖

تشرين الأول ٢٠٠١

تمتماتٌ لمساءٍ ميتْ

كمال أبوديب

Murmures pour un soir éteint

Kamal Abu-deeb

Traduction: Samira Ben Ammou

"Fleur de La Belle",
Que j'ai plantée à ton nom à la fin de l'été,
Est,
Malgré les doigts de l'automne
Et la cruauté de l'hiver,
Toujours en fleur dans le jardin de la maison.

Et toi,
Malgré les griffes du temps
Et la cruauté de la mort,
Tu es toujours en fleur
Dans mon cœur.

زهرة الجميلة
التي زرعتها باسمك آخر الصيف
ما تزال
رغم أصابع الخريف
وقسوة الشتاء
تزهر في حديقة البيت.

وأنت
رغم مخالب الزمن
وقسوة الموت
ما تزالين تزهرين
في قلبي.

Toutes les fleurs qui s’étaient épanouies à la saison d’été	كل الزهور التي أينعت في موسم الصيف
Sont mortes.	ماتت
Elles n’ont pas supporté la cruauté du gel,	لم تحتمل قسوة الجليد
Ni la mort du soleil ;	وموت الشمس
Sauf la belle fleur	غير الزهرة الجميلة
Que j’ai plantée pour toi au début de l’été.	التي غرستها لك أول الصيف.
Toutes les femmes qui s’étaient épanouies dans le jardin du cœur,	كل النساء اللواتي أينعن في حديقة القلب
Sont mortes à la fin de l’été.	متن آخر الصيف .
Mais toi, tu es toujours	وأنت ما تزالين
En fleur	تزهرين
Dans mon cœur.	في قلبي .
Dans le jardin il ne poussera pas une nouvelle fleur	لن تنبت الحديقة زهرة جديدة
Avant que ne passe l’hiver,	حتى يعبر الشتاء
Que ne renouvelle l’été	ويجدد الصيف
Le cœur mort de la nature,	قلب الطبيعة الميت
Qu’il n’insuffle dans son corps couleur d’ambre	وينفث في جسدها العنبري
Le désir furieux de la vie.	ريح الشبق للحياة.
Mais à l’été	غير أن الصيف
Il ne poussera pas une autre fleur	لن ينبت زهرة أخرى
Dans la terre cœur ;	في تربة القلب.
Car ce cœur,	ذلك أن هذا القلب
Ton éternelle tombe,	قبرك الأبدي
Ne peut plus rien enserrer,	لم يعد فيه متسعٌ
Hormis	لسوى
Ton cadavre épanoui.	جثتك اليانعة.

Murmures 2

"Fleur de La Belle"
Que j'ai plantée à ton saint nom
Au début de l'été,
Dont l'ardeur donna au jardin son éclat,
Et aussi au cœur,
Durant des mois,

M'a fait la surprise, ce soir,
Alors que l'automne hargneux boit le dernier coup,
Que l'hiver impétueux menace,
D'un bourgeon nouveau,
Qui scintille entre les arceaux,
Et de minuscules feuilles sur un rameau tendre.

Ainsi es-tu
Dans mon abîme de labyrinthes
Et l'hiver de mes veines ;
Tu scintilles dans mon cœur,
Telle l'éternelle promesse d'un rêve ;

A l'insu de la mort.

تمتمات ٢

زهرة الجميلة
التي زرعتها باسمك القدسي
أول الصيف
فائتلقت بوهجها الحديقة
وائتلق القلب
أشهرا

فاجأتني الليلة
في غبق الخريف المزبئر
ورهبة الشتاء الجموح
ببرعم جديد
يومض بين الحنايا
ووريقات غصنٍ غضّ .

كذا أنت ،
في لجة المتاهات
وشتاء الأعراق
تومضين في قلبي
وعدَ حلمٍ أزلي،

على غفلة من الموت .

❖❖❖

تشرين الثاني ٢٠٠٢م

Textes en Français

الرحيـــــــل

كمال أبوديب

Départ

Kamal Abu-deeb

Traduction: Samira Ben Ammou

1-

Plus rien, mais se préparer au départ.
Départ paisible et lent
Par une nuit radieuse
En début de printemps,
Ou une journée torride
A l’été prenant feu,
Quand la vigne de la maison,
Que mon grand père a plantée en 1820
fait miroiter son ombre lointaine
Sur le balcon.

Plus rien, mais se préparer au départ.
Départ lent et paisible
Ou soudain et tragique

-١

لم يبق إلا أن نُعِدَّ العدة للرحيل
الرحيل الهادىء البطيء
ذات ليلة مشرقة
أول الربيع
أو نهار قائظ
في اندلاع الصيف
ودالية البيت
التي غرسها جدي في ١٨٢٠
ترقرق ظلها الوريف
على الشرفة.

لم يبق إلا أن نعد العدة للرحيل
الرحيل البطيء الهادىء
أو الفاجىء الفاجع

Par un matin couleur lilas,
Quand le jardin surprend les oiseaux migrateurs
Par la somptuosité de ses couleurs,
Ou par un après-midi sombre
Répandant sur l'espace clos
Un chagrin obscur.

ذات صباح ليلكي
والحديقة تفجأ الطيور المهاجرة
بترف ألوانه،
أو ظهيرة داكنة
تطفح على الفضاء المغلق
بأسى مبهم .

2-

٢ _

l'instant s'insinuera dans l'âme peut être,
Ou bien il percera, tel une lance primitive.
Les pas posés du temps mineront le corps peut être,
Ou bien un cancer à l'affût en déchiquettera les cellules,
Ou bien le rompront les serres du sida,
Ou bien s'assèchera la sève dans la rose du corps.

قد تنزلق اللحظة انزلاقاً إلى الروح
أو تطعن مثل رمحٍ بدائي ،
وقد تضعضع الجسد خطى الزمان الوئيدة
أو ينهش الخلايا سرطان كامن
أو تشجه مخالب الإيدز
أو يجف النسغ في وردة الجسد ،

Tout finira peut être,
Aussi simple qu'un silence subit
Sur les lèvres de deux amoureux.

وقد ينتهي كل شيء
ببساطة صمتٍ مفاجىء
على شفتي عاشقين .

3-

٣ _

Aussi bien, faut-il se préparer au départ.
Rassembler les papiers épars,
Tout ranger dans la chambre,
Arroser dans tous les pots les fleurs bourgeonnantes
Et laisser chaque chose à l'endroit qui convient.

لذلك ينبغي أن نعد العدة للرحيل .
أن نلملم الأوراق المبعثرة
ونرتب الغرفة
ونروي الأزاهر المبرعمة في الأصص كلها
ونترك كل شيء في مكان ملائم .

Mais si.

بلى

Il faut...

ينبغي ....

Ecrire aussi les derniers mots
Pour le visage de La Belle qui a jailli dans le sang du cœur
Semblable à la "couronne de Jésus"

وأن نكتب الكلمات الأخيرة
لوجه الجميلة التي انبجست في دم القلب
مثل زهرة «إكليل يسوع »

Des collines de Safita,	في تلال صافيتا
Vêtue de l'éclat d'une splendeur lilas,	مسربلةً بألق بهاء ليلكي
Couronnée des fers des lances qui	ومتوجة بالأسنة التي
Lui percèrent la poitrine sur la croix.	طعنت صدره على الصليب .
Mais si,	بلى ،
Faire aussi ses adieux à la Sawsanah du rêve	وأن نودع سوسنة الحلم
Qui a bourgeonné dans le crépuscule des veines	التي تبرعمت في غسق العروق
Et a rayonné telle une aube dernière blanchissant l'horizon	وانبلجت مثل فجرٍ أخير
Avant que les ténèbres n'étouffent la terre.	قبل أن يخنق الظلامُ الأرض .
Mais si,	بلى ،
Laisser aussi à la blonde gracile	وأن نترك للمسبكرّة الشقراء
Qui s'est voilée, dans le dédale des labyrinthes	التي تلفعت في زحمة المتاهات
Et les incendies des désillusions,	وحرائق الخيبة
De son affliction blanche,	بحزنها الأبيض
Et a tu malgré la blessure sanglante	وكتمت على نزيف الجرح
Le cri du drame	صرخة الفاجعة
Toutes ces années durant,	كل هذه السنين
La supplication du pardon.	ضراعة الغفران .
Mais si,	بلى ،
Laisser aussi au deux Sirènes	وأن نترك للحوريتين
Dans la fleur de l'âge	في يناعة الشباب
La rose d'un tragique amour	وردة حب فجيع
Et un reste de provende	وبقية زادٍ
Pour un voyage obscur	لرحلة مبهمة
Dans la morosité de l'orphelinat.	في جهامة اليتم .

4- — **٤ ـ**

Mais si, — بلى ،

Tout préparer aussi pour que chaque chose soit — وأن نعد العدة لكي يكون كل شيء ،
-Chaque chose, chaque chose — كل شيء ، كل شيء
Même la dernière messe, — حتى القداس الأخير ،
Et l'église, et la demeure du corps- — والكنيسة ، ومثوى الجسد
Digne du cadavre reposant — لائقاً بالجثة الساكنة
Dans la quiétude de l'absence ; — في هدأة الغياب
Afin que ne perturbe point la sérénité de son dernier adieu, — من أجل ألا يعكر صفو وداعها الأخير
Quelque chose qui ne lui est pas familier. — شيء لا تألفه .

5- — **٥ ـ**

Mais si, — بلى .

Plus rien, mais se préparer au départ. — لم يبق إلا أن نعد العدة للرحيل.

❖❖❖

١٢ كانون الثاني ٢٠٠٣م